



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

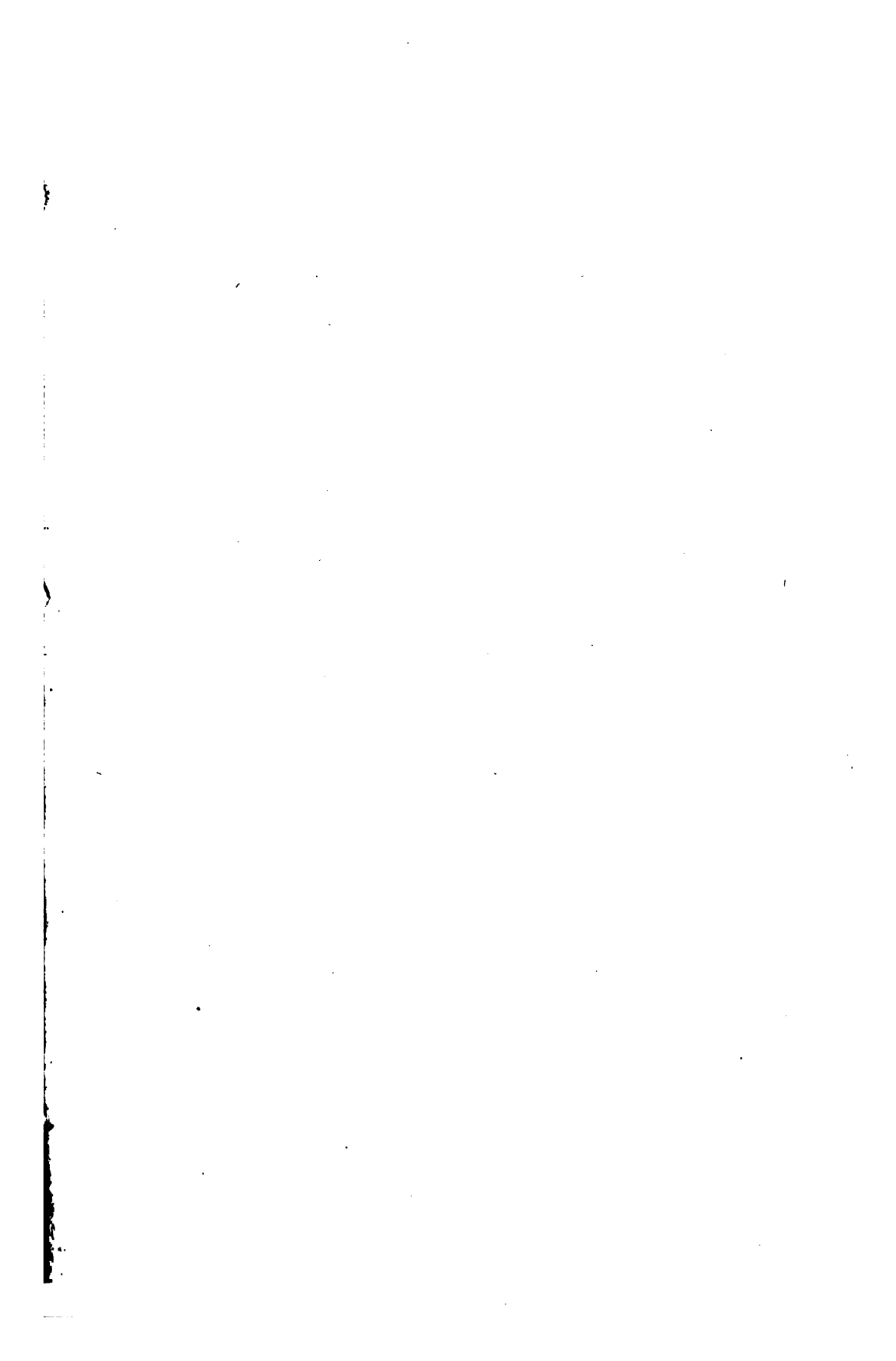
Ms 265.14

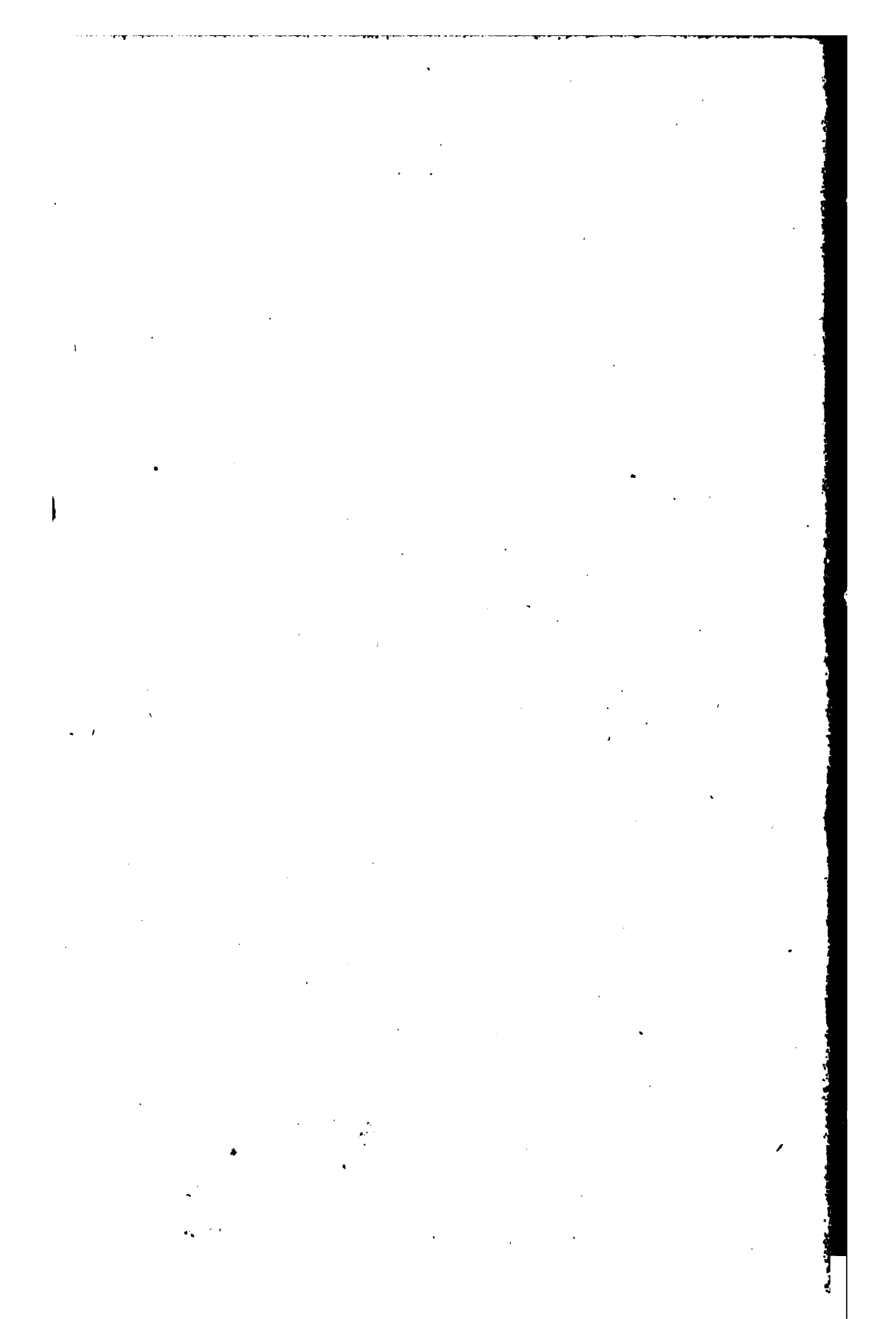
HARVARD COLLEGE
LIBRARY



FROM THE FUND OF
FREDERICK ATHEARN LANE
OF NEW YORK
Class of 1849

MUSIC LIBRARY





Erstbetitel in zwanglosen Heften zum Preise von 60 Pf. bis 1 Mk. 50 Pf.

← Preis 1 Mk. →

Freie Worte.

Sammlung moderner Flugschriften.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Jacobowski.

Das neue Lied.

Zur Ästhetik der modernen
musikalischen Lyrik.

Von

Wilhelm Mauke.



J. C. C. Bruns' Verlag.

Minden i. W.

1901.

Harm
Hirzel

Jedes Heft ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.



Prospekt.

Die Unterzeichneten werden in zwangloser Folge unter dem Titel

Freie Warte

eine Sammlung von Schriften — je im Umfange von 2—5 Bogen und je zum Preise von 60 Pf. bis 1 Mk. 50 Pf. — veröffentlichen, deren Aufgabe es ist, wichtige Fragen der Gegenwart und hervorragende Erscheinungen moderner Kultur in geschlossener Form zu behandeln.

Die Sammlung *Freie Warte* beruht auf dem Gedanken, daß die Kenntnis derartiger Fragen und Aufgaben ein Bestandteil moderner Bildung ist, daß aber andererseits jene Organe fehlen, die diese Kenntnis ausreichend vermitteln könnten.

Zeitschriften und Zeitungen müssen sich bei der Vielseitigkeit ihrer Aufgaben und der drängenden Hast der aufeinander folgenden Ereignisse der Kürze befleißigen — und diese Bücher zu lesen, ist für den Gebildeten unserer Tage leider nahezu eine Unmöglichkeit geworden.

Hier nun soll die *Freie Warte* einsetzen!

In gedrängter Form wird sie die verschiedensten Fragen der Gegenwart in den Bereich ihrer kritischen Beleuchtung ziehen, sie wird der Reihe nach das gesamte geistige Leben mit der Fülle seiner Erscheinungen, Aufgaben und Ziele vorüberziehen lassen und der Allgemeinheit vermitteln.

Die stätliche Reihe berufener Autoren, die ihre Feder in den Dienst der *Freien Warte* stellen werden, bürgen für ihre Lebenskraft und leisten für ihre Durchführung Gewähr.

Die *Freie Warte* wendet sich an die **Gebildeten aller Stände.**

Fortsetzung auf der dritten Seite des Umschlags.

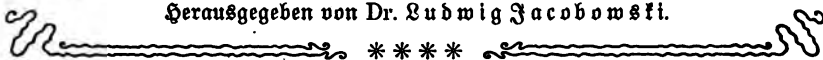
0

4.

Freie Warte.

Sammlung moderner Flugschriften.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Jacobowski.



Das neue Lied.

Zur Ästhetik der modernen musikalischen Lyrik.

Von

Wilhelm Mauke.



Minden i. Westf.

J. C. C. Bruns' Verlag.

1900.

✓ Mus ^Δ 265.14



Law fund

I.

Während die Entwicklung der Oper und der Sinfonie zu den beliebtesten Forschungsgebieten unserer Musik-Ästhetiker gehört, ist die Biologie des modernen Kunstliedes noch eine terra incognita. In einer Zeit aber, wo geniale musikalische Neulandsucher wie Alexander Ritter, Hugo Wolf, Peter Gast, Richard Strauß, Conrad Ansohn und andere „mit Stimmungsfähigkeit erblich Belastete“ in ihren Gesängen unerhörte Wunder und ungeahnte Geheimnisse einer höchst intimen und sensiblen Seelenkunst enthüllen, kommt man als Pflüger und Schollenwender in jenem ungeackerten Felde nicht zu früh.

Der alte Tappert hat einmal in guter Stunde eine famose Systematik der verschiedenen Liedgattungen gegeben. Er unterschied:

1. den Bänkelsang;
2. das Lied als Kompositionssübung musikalischer Jünglinge, die noch nicht wissen, „wohin mit der Freud“;
3. das romantische Lied, das in Schubert und Schumann seine höchste Blüte fand, dessen Melodien „wie eine Gottesgabe von oben kommen müssen“;
4. den deklamatorischen Gesang, nach dem Prinzip des Wagner'schen Sprachgesangs frei entwickelt.

Weber der Bänkelsang, der aufs Brettchen ober, aufgeputzt mit oraturen (Koloratur = „Wahnsinnsymptom“), in Liedertafelkonzerten, noch die lyrische Studie akademischer Formreitschüler, die in

Konservatoriums-Maturitäts-Matinées gehört wird, kommen hier in Betracht. Das „romantische Lied“ fällt, als niedere Gattung: Strophenlied und als höhere: durchkomponiertes Lied, noch heute zu neun Zehnteln die Programme unserer Konzertmatadore mit und ohne Orden. Im Strophenlied bekundete der Komponist gewöhnlich seine Gleichgiltigkeit gegenüber dem Wort des Dichters durch das sklavische Festhalten einer melodisch-rhythmischen Phrase, die zum Gefühls- und Stimmungsgehalt des Gedichtes meistens in sehr oberflächlicher Beziehung stand. Das durchkomponierte Lied der romantisch-sentimentalen Periode kennt dagegen schon die Sehnsucht nach Befreiung aus den Fesseln der melodischen Phrase. Ja, aus den bedeutendsten Liedern Schuberts (Prometheus), Schumanns („Süßer Freund“), Tensens und Franz' tönen des öfteren schon verheißungsvolle Anklänge an das neue, vom großen Bayreuther ins Leben gerufene Prinzip: freie deklamatorische Phrase, geboren aus der Stimmung des Gedichtes, charakteristisch angepasst und entwickelt aus den Phasen desselben und durch die ahnende Kraft des dem Dichter bis ins Herz blickenden Tonkünstlers zum persönlichsten Ausdruck geformt. Das war schon die Morgenröte des strahlenden Tages, den erst die Sonne „Wagner“ der neuen musikalischen Lyrik bringen sollte mit ihrem Flammenruf: „Gesang ist in künstlerischem Affekt gesteigerte Rede.“

In den meisten Liedern dieser idealistisch durchseuchten Periode ist nun freilich von diesem Drang nach gesprengten Fesseln keine Rede. Da herrschten als oberste Normen: Das „Schöne“ geht vor dem Charakteristischen und dem Ausdruckwahren. Eine möglichst „ölige“ Gesangsmelodie ist Haupt- und Selbstzweck. Die Dissonanz und die Kakophonie ist niemals berechtigt. Zum Teil galt noch unbestritten das Prinzip der Koloratur. Sagt doch heute noch (15 Jahre post Wagner!) der unfehlbare Leipziger Polyhistor und Phrasenerungskür:²¹ Riemann: „Koloratur = höchste Steigerung des Accents.“ Er

die meist aus jener Sorte Lyrik, die Gottfried Keller „Wonnebrunzelei“ und Detlev von Siliencron „Theewasserlyrik“ nannte, entnommenen Texte Leidenschaft hatten, wurde diese Leidenschaft regelmäßig durch hohe, ekstatisch lang ausgehaltene Töne musikalisch ausgedrückt. Modulationen außer in die nächsten Verwandtschaftsgrade der „betroffenen“ Tonica waren ebenso verpönt, wie enharmonische Frechheiten, Arpeggien über zwei Oktaven hinaus, Tremolo, polyphone Chromatik und andere Ausdrucksmittel der modernen Technik. Die möglichst indifferent gehaltene Klavierbegleitung (sie sollte eben das zarte Melodische, das wie ein Fettaupe über der Wassersuppe schwebte, nicht in seiner Selbstgenügsamkeit stören) begann meistens in grauen Farben zu weltfchmerzeln, um dann nach ausgestandenen Moll-Beschwerden mit Behagen in den hellen Himmel des Dur-Jubels einzufahren. Wußte man in der „Begleitung“ gar nichts zu sagen, so schüttelte man einige Triolen durcheinander. Von einer Übereinstimmung von dichterischer und musikalischer Stimmung, von Wort- und Tonaccent war keine Rede.

Von dieser Charakterisierung des durchschnittlichen romantischen Liebes habe ich die vier großen Ausnahmen schon oben erwähnt. Zu ihnen kommt der an der Grenzscheide zwischen Alten und Jungen stehende, zu früh gestorbene Hugo Brückler.

Der Lyriker aber, der Vielgesungene, von allen fittigen deutschen höheren Familienstuben-Löchtern Angehimmelte, an dem die meisten dieser Etiketten festkleben, heißt — nun richtet mich Reker! — Johannes Brahms.



II.

Eine lebendige, organisch sich entwickelnde und ausreifende Kunstform in starre Schulregeln zwingen und ihr nach Professorenmanier mit den berühmten „ästhetischen Gesetzen“ auf den Leib rücken, ist, wie überall, so auch bei einer Erkenntnis des Wesens des „neuen Liedes“ doktrinär und resultatlos: Wie soll man eine rein subjektiv empfundene Emanation des Gefühls, das wechselnde musikalische Spiegelbild des wechselnden dichterischen Ausdrucks mit Normen und Regeln „definieren“ können! Immerhin ist es möglich, in weiten Umrissen die charakteristische Physiognomie des neuen Liedes zu zeichnen. (Nebenbei gesagt, ist die Bezeichnung „Lied“ hier weniger prägnant als „Gesang“. Wir schreiben heute auf unsere Hefte nicht mehr „Lieder mit Klavierbegleitung“, sondern „gesungene Gedichte“ oder „Gesänge“ oder „für eine Singstimme und Klavier“.)

Im „neuen Lied“ gestaltet das persönliche Gefühl des „Komponisten“ (wer münzt endlich ein neues Wort für den veralteten „Zusammensetzer“!?) die jeweilige Form des Tongedichtes. Dieses „primäre Gefühl“ kann einzig nur aus der Idee und dem Stimmungskomplexe des Gedichtes hervorgehen. Der Musiker wird mit einem musikalischen Ausdruck, mit einer Anzahl „Lautgebärden“, um das Ideal zu kennzeichnen, das dreifache Postulat des Melodist

des Charakteristischen und des sicher Gefühlbestimmenden zu vereinigen haben, den Stimmungsniederschlag in Tönen fixieren, den das Gedicht in der Seele des Tonkünstlers erregte. Je intimer, je subjektiver empfunden nun die Stimmungssphäre war, in der das Wort und die dichterische Absicht zu Tönen vertieft wurde, desto schwerer wird es für das „sekundäre Gefühl“ des Hörers und des Sängers sein, in die gleiche Stimmungssphäre zu gelangen. Es unterliegt keinem Zweifel: das Lied wird als Kunstwerk am vollkommensten sein, in dem — einigermaßen gleiche intellektuelle und künstlerische Kultur bei Schöpfer, Interpret und Hörer vorausgesetzt — es dem Musiker gelungen ist, das primäre Gefühl mit dem sekundären in harmonischen Einklang zu bringen, d. h. die Stimmung des Gedichtes unmittelbar dem Gefühl des Hörers und Sängers zu suggerieren, direkt plastisch gestaltend auf sein Vorstellungsleben zu wirken. Alle Kunst ist im Grunde Suggestion. Dies bewahrheitet sich auch hier.

Hiermit ist nun ausgesprochen: sinngemäße Übertragung des dramatisch=deklamatorischen Prinzips auf das intimere Gebiet der vokalen Lyrik. Wie des musikalischen Dramatikers Erfindungs- und Gestaltungskunst aus der Plastik und einprägsamen Kraft, aus der innerlich im künstlerischen Wahrtraum erlebten Symbolik seiner Leitmotive zu erkennen ist, so ist hier der musikalische Lyriker vor die ähnliche schwere Aufgabe gestellt, nach Zertrümmerung der traditionellen „geschlossenen Liedform“ die organische Einheit des Liedes durch Erfindung eines sehr ausdrucksvollen und dehnbaren Stimmungsmotivs (Stimmung = das der Wort- und Tonlyrik Gemeinsame) herzustellen. Dieses Motiv schmiegt sich, genau wie das Leitmotiv im Drama die Vorgänge der Handlung im Orchester für sich mit erlebt, den Phasen des Gedichtes weich und innig an. Die Deklamation kann nun über diesem farbengebenden Stimmungsträger sehr wohl „gesteigerte Rede“ sein.

Die „freie, deklamatorische Phrase“ hat in Rhythmus, Tonhöhe und Intervallschritt möglichst dem Worte zu folgen, ohne doch Sklave des Wortes zu werden, ohne auch die vom frei strömenden lyrischen Gefühl bedingte, freilich oft scheinbar unterbrochene melodische Bogenlinie zu einem (im Drama oft gebotenen) *Parlando* abzuflachen.

Der Gesang wird nicht mehr gestützt durch eine unselbständig stammelnde „Begleitung“, sondern gehoben durch einen im Ausdruck gleichwertigen, mitunter, d. h. wenn das Gedicht es fordert, zu orchesterlicher Polyphonie sich steigenden Klavierpart. Daß manche neudeutsche Komponisten in der begreiflichen Sehnsucht nach dem Orchester hier zu dick auftragen und durch wuchtige, hypertrophische Gestaltung der Klavierillustration die Singstimme erdrücken, ist nicht zu leugnen. Bei Liszt, dem eigentlichen Begründer des modernen Liedes, hätten diese überschwänglichen sehen können, daß der tiefste musikalische Ausdruck sehr wohl durch einen abgeklärten und konzentrierten Klavierpart zu erreichen ist. Im übrigen aber sind der Reichtum der Harmonien, die Verflechtungen des Hauptmotivs, die enharmonischen Wunder, die glänzenden Trugschlüsse, die nerbenstreichelnde Chromatik, die leidenschaftlich zuckende und pulsende Rhythmik, die aus der Begründung des Wortes herauswachsenden Modulationen einzelne Charakterzüge aus dem instrumentalen Apparat des neuen Liedes, die dieses von der oft läppischen und ärmlichen „Begleitung“ des Liedes aus der sentimentalen Periode unterscheiden und dafür seine innere Verwandtschaft mit dem Stil des neudeutschen Dramas zeigen.

So sehen wir, daß die neuen Lyriker nicht mehr gesonnen sind, zu Gunsten der wohlhabgerundeten musikalischen Form, zu Gunsten der Symmetrie im melodischen Periodenbau die dichterische Absicht zu ignorieren oder gar zu zerstören, sondern daß es ihr heißes Bemü-

ist, in allem die poetischen Gefühle und Gedanken zu vertiefen, den Klavierpart zur Mitsprache des Gefühls zu erheben und so mit den Mitteln der sinnlichsten und doch der mystischsten aller Künste das Tiefste zu beleuchten, das, was oft verborgen hinter dem Worte schlummert, zu wecken und so erst das Gedicht zum wahren Leben erblühen zu lassen.

In einem um 1820 mit Goethe gehaltenen musikalischen Gespräch entwickelte der junge Musiker Lobe in enthusiastischen Worten die Grundsätze einer neuen Lied-Ästhetik, die den konservativen Ohren des in musicis bekanntlich sehr rückständigen Olympiers ebenso revolutionär wie unverständlich geklungen haben mögen. Der erst 1881 gestorbene Johann Christian Lobe, bekannt durch seinen „Katechismus der Musik“, gilt dem heutigen Geschlecht als Zopfträger und Tabulaturfänger. Es ist überraschend, ihn einmal als Herold und Wegebahner des musikalischen Fortschritts zu hören. Um so überraschender, als seine Theorie des neuen Liedes thatsächlich die Vorahnung der Prinzipien unserer modernen Liederkomponisten war. Man sprach über Papa Zelters läppische Vertonungen Goethescher Lieder. Der Besucher war so anständig, die geistige Auffassung Zelters bedeutend zu finden, nur die Form sei veraltet. „Unsere Musiksprache,“ erklärte Lobe, „ist seit Haydn und Mozart eine blühendere, sprechendere und anmutigere geworden. Die Melodie erscheint bei Zelter zwar immer charakteristisch deklamiert, accentuirt und rhythmisiert, aber seine Tonfiguren sind jetzt veraltet. Dies fällt bei einfachen Singmelodien, die sich besonders dem Volkston nahe halten, nicht auf, aber es tritt stark hervor beim Accompagnement. Das Zeltersche ist selten etwas mehr als die nötige Erfüllung der Harmonie und die Ergänzung und Ausgleichung des rhythmischen Flusses. Die Neueren haben es in ihren besseren Werken zur Sprache des Gefühls erhoben. Wenn Erzellenz den Versuch machen

wollen, Daß und Mittelstimme mancher Zelterscher Lieder ohne die Melodie spielen zu lassen, so werden Sie kaum etwas von einer mit dem Gefühl sympathisierenden Regung vernehmen. Dasselbe Experiment mit einem Mozartschen, Beethovenschen, Weberschen Liede angestellt, zeigt etwas ganz anderes; da fühlt man oft schon Leben und Regung des bezüglichen Gefühls auch ohne die Melodie, und doch ist dieses erst ein Lallen. Die Musik wird hoffentlich dahin gelangen, daß jede Nebenstimme einen Beitrag, sei er auch gering, zu dem Ausdruck des Gefühls liefert.“

Wahrlich ein Kühnes Wort, diese divinatorische Apotheose der „Musik als Ausdruck“ zu einer Zeit, wo die Koloratur und Kehlkopfabrobatik fast noch unbestritten als die höchste Steigerung des Ausdrucks galt. Und ein unverstandenes Wort. Denn Goethe hatte, nachdem Lobe seine Deduktion am Flügel praktisch erhärtet hatte, als Antwort nur ein vornehmes Kopfschütteln und die eiskalte Abfertigung: „Ihre Forderung, daß jede Stimme etwas sagen soll, klingt ganz gut, und man sollte meinen, sie müßte schon längst jedem Komponisten bekannt gewesen und von ihm ausgeübt worden sein, da sie dem Verstande so nahe liegt. Aber ob das musikalische Kunstwerk die strenge Durchführung dieses Grundsatzes vertragen könne und ob dadurch nicht andere Nachteile für den Genuß an der Musik entstehen, das ist eine andere Frage, und Sie werden gut thun, wenn Sie dieselbe fleißig nicht bloß durchdenken, sondern auch durchexperimentieren. Es giebt Schwächen in allen Künsten, der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch Beseitigung derselben der Natur zu nahe kommt und die Kunst unkünstlerisch wird.“ Wie konnte die Antwort auch anders ausfallen, bei einem Goethe, dessen gering ausgebildete musikalische Ästhetik ihn die Tonkunst nur als ein gefälliges Spiel mit tönend bewegten Formen auffassen ließ, der sich im skl-

ſchen Banne eines ſo leeren und ſentimentalen Liedertafelmuffers wie Zelter befand und der unter dem Einfluß eben dieſer Zelterſchen Suggestion den ungeheuer tiefen Gefühlswelten einer „Miſſa ſolemnis“ und einer IX. Symphonie kalt und ablehnend gegenüberſtand! Ich erwähne dieß nur, um zu beweifen, daß Goethe nicht immer ein univerſales Kunſtempfinden beſaß, waß die Goethomanen freilich nicht zugeben werden. —



III.

Vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, wo der „Wagner des Liedes“ kühnen Geistes die letzte Schranke der traditionellen Form „Lied“ zerbricht und den begrenzten Rahmen erweitert, ihn ausbauend zum weiten Dom, darinnen alle Sinne zum Himmel seligsten Empfindens emporgetragen werden. Ein Fülle sublimer Nuancen muß organisch mit dem Liebe verschmolzen werden, daß es zum vollen Leben in uns aufwache. Wie kann dies geschehen? Das „lebende Lied“ der Zukunft wird dieselben Mittel für sich in Anspruch nehmen, die Wagner im „Kunstwerk der Zukunft“ für das Drama als das höchste gemeinsame Kunstwerk fordert. Mutatis mutandis soll auch im lyrischen Gesamtkunstwerk, dem lebenden Lied, jede Schwesterkunst vorhanden sein, wenn oft auch nur andeutungsweise. Beleuchtung, Farben, Düfte, Gewänder, dekorativer und architektonischer Rahmen müssen mit der Worttonkunst einen Reigen schließen, so daß die Seelen der Hörer wie unter einer zwingenden Gewalt in die entrückende Sphäre des losgelösten Empfindens untertauchen.

Das Konzertpodium mit seinem nüchternen Milieu des blendend beleuchteten Gesellschaftssaales weicht einem poetischeren Rahmen, der in architektonischer und dekorativer Hinsicht ein geschlossenes Bühnenbild ermöglicht. Der Zuhörerraum, dessen Sitze in amphitheatralischer Anordnung gedacht sind, bietet nur soviel Licht, um die Texte der Ges. lesen zu lassen. Weder der Flügel, noch der „pianistende“ Begl-

sind sichtbar. Die Töne des Sängers, der die geschmacklose Tracht mit einem symbolischen weißen, weiten Gewande etwa eines apollinischen Priesters oder dem leichtgeschürzten des bacchischen Sängers — je nach dem Stimmungsgehalt des betreffenden Gesanges — zu vertauschen hätte, treffen unser Herz durch einen meergrünen, lianendurchwobenen Schleier. Bei einem sinnlich-schwülen Liebesgesang durchziehen Heliotropgerüche den Saal. Ernste Gefänge klingen unter Weihrauchdämpfen aus heiligen Cypressenhainen an unser Ohr. Große Blütenbolben, violette Nebel, ein leises Sternengeflimmer, sonst alles mystisch dunkel, so würden uns die Hymnen der Sommernacht einwiegen. Die Leidenschaftsschreie der erotischen Lyrik umlobern züngelnde Flammen. So würde das lebende Lied zu den Menschen der Phantasie und des tiefen Gefühls sprechen und sie würden unter feinen Wonnen und Schmerzen erschauern.

Wem diese auf den ersten Anblick vielleicht phantastisch erscheinenden Gedanken zu sehr nach Zukunftsmusik schmecken, wer in Verkennung der rein-künstlerischen Absichten des lebenden Liedes vom „riechenden Lied“ und vom „Brimborium der Konzertregisseure“ spricht, bestreitet einfach die Berechtigung vom Kontrapunkt der Künste für die musikalische Lyrik. Schon Ludwig Wüllner aber hat uns die Wahrheit des folgenden Vergleichs auf das einleuchtendste bewiesen: wie das Tondrama der doppelte Kontrapunkt der Künste ist, dessen Polyphonie am erhabensten in Richard Wagners sieben für die Ewigkeit geschaffenen Dramen ertönt, so ist das Lied der einfache Kontrapunkt der Künste. Beim Vortrage gewisser Schubert-Lieder, also klassischer Lieder, durch Wüllner kann der Feinorganisierte merken, daß die engen Beziehungen zwischen Mimik und Musik, Gebärde und Modulation unerläßlich sind als Schlüssel für sonst schwer zugängliche Stellen in der musikalischen Ausdrucksweise des großen Liederfürsten. Da wären also drei Kunstarten: Dichtung, Musik und Mimik zur Interpretation

des Iyrischen Gesamtkunstwerks vereint. Wenn wir nun in logischer Konsequenz noch weiterhin für das Lied der Zukunft eine aus sublimen szenischen Nüancen resultierende „Belebung“ ersehnen, so ist dies kein Zeichen von „deklamatorischer Stimmungsbuselage“, sondern eine dem Wesen und der Entwicklung des Liedes angepasste Sehnsucht nach harmonischem Ausbau in seiner Darstellungsform. Das Auge soll nicht mehr der Feind des Ohres sein, wie es heute im Konzertsaal leider meistens der Fall ist. Ist jener „grüne, Lianendurchwobene Schleier“ nicht ein Abkömmling jenes ominösen „grünen Vorhangs“, den Hans v. Bülow zuerst anwenden wollte, den jener Münchener Theaterdirektor wieder aufnahm, als er Maeterlincs symbolische Worte durch einen die ganze Bühne abschließenden Gazeschleier an unser Ohr treffen lassen wollte? Schließt nicht der Hörer mit feinen Nerven im Konzertsaal die Augen, um seiner Phantasie, die sonst durch das Profane der Umbinge abgelenkt wird, zu Hilfe zu kommen? Denn „das Ätherische des Tons, sein gemütsregender Einfluß wirken um so mehr, je weniger die Seele durch äußere sichtbare Eindrücke vom aufmerksamen Lauschen abgezogen wird“. Warum soll nun zur Erreichung dieser Intensität des Gefühls und der Phantasie nicht in einer freien Übertragung des unsichtbaren Bayreuther Orchesters in den Konzertsaal der ausübende Künstler, Sänger und Instrumentalist den Augen des Zuhörers durch einen Schleier oder eine den Klang idealisierende Schallwand entzogen werden? Warum soll nicht der Saal verdunkelt werden wie bei ähnlichen Offenbarungen der dramatischen Muse? Ich verstehe freilich, daß gegen diese Forderungen sich die ganze große Familie der Virtuosen und die eittlen Männer des Tages, die mit komödiantenhaften Mürren ihre Person vor das Kunstwerk zu stellen pflegen, mit Händen und Füßen sträuben werden. Und auch aus dem „vielköpfigen Ungeheuer Publikum“ wird nur eine fe’ Elite sich mit diesen Bedingungen der Verinnerlichung und Bergei

gung der Musikpflege befreunden. Auch hier wie bei jeder künstlerischen Reform müssen die Priester der Kunst Erzieher der Gläubigen sein.

Nur der Einsichtslose kann das schwerfällig Dekorative der Oper vergleichen mit der sublimen Stimmungskunst, die das Lebende Lied umblühen soll. Dort ist grobe, sinnfällige Ausstatterei, hier seelisch geschaut, aus dem Wesen des musikalischen Gedichts organisch entwachsene „Belebung“. Dort ist Befriedigung der Schaulust durch Theatereffekte, Dekorationswunder und Feuerzauber, hier im neugefalteten architektonischen Rahmen soll nach Unsichtbarmachung der Tonquelle die feinsinnigste Inszenierung einer einzigen, dem Gefühl darstellbaren Nuance des Gedichtes (z. B. durch einen leisen Duft, einen anschwellenden und verlöschenden Sichtakkord, durch Andeutung einer idealisierten Landschaft etwa nach Motiven Thomas, Voecklins, Klingers, durch ein stilisiertes Gewand zc.) nicht die Illusion ablenken, wohl aber das Gefühl durch das Ineinander der Künste konzentrieren.

Welche Zukunftsperspektiven, welche ungeahnten Genüsse in dieser lyrischen Harmonie der Künste! Wo weilt der „Sautenschläger“ des Lebenden Liedes? Wo sein erster Sänger?

Denen, die moralisch entrüstet thun, daß ich die Konsequenzen unserer Stilmischkunst auf die Lyrik im Konzertsaal angewendet wissen will, die ganz unnötig dagegen protestieren, daß „Deutschland ein Nervenspittel“ sei, weil das Lebende Lied als ein künstlicher „Kontrapunkt der Schwäche“ sich an die Dekadenz des Gefühls wende, will ich übrigens folgende Konzeßion machen: bei robust-gesunder, herb-rotbäckiger Lyrik, wo die Mythik der Klänge und das Unterirdische des Gefühls und der dichterischen Stimmung ersetzt wird durch unanfechtbar „richtige“ Harmonik, überhaupt musikalische Korrektheit und das adaus der Worte, da kann und will das „inszenierte Lied“ freilich die Konzentration des sinnlich-künstlerischen Genusses erreichen. Denn

diese Lieder wirken unzusammengesetzt auf den Hörer. Aber es wird seiner geheimnisvollen Wirkung sicher sein bei der dunklen Symbol-Dyrik unserer „müden Seelentünstler“, der Dehmel, Mombert, Paul Verlaine, Franz Evers, Maeterlinck, Hofmannsthal. Denn diese differenzierte Poesie läßt die Seele in tausend Schwingungen vibrieren und verlangt eine Ausstönung in tausend Stimmungen.



IV.

Wir erkannten das Lied als „am besten declamiert“, dessen Melodie rein aus dem Gefühl des Wortes hervorgegangen ist, sich der dichterischen Absicht am genauesten angepaßt hat und nach den Prinzipien der frei declamierten Phrase musikalisch geformt ist. Eine harmonische Verbindung dieser drei Postulate wäre schlechtlin das Ideal. Diesem am nächsten gekommen ist unter den neueren Dyrifern zweifellos der unglückliche Hugo Wolf (für den „Die Gesellschaft“ schon 1891 eingetreten ist, als der geniale Einsame noch völlig unbekannt war). Daß nun für den Sprachgesang ebensosehr ein reichquellendes, freischöpferisches melodisches Erfindungsvermögen in Frage kommt, wie feines Sprachgefühl und prosodische Kenntnisse, wird kein Verständiger leugnen wollen. Denn sonst brauchte ja einer — wie Dr. H. Batka neulich im „Kunstwart“ gelegentlich einer Würdigung der Wolffschen Mördere-Lieder sarkastisch bemerkte — „das Gedicht, das er komponieren will, sich nur von einem Meister des Vortrags rezitieren zu lassen und dessen Tonfall bei der Einsetzung der Singstimme in die natürlich schon vorher fertige „symphonische“ Unterlage genau zu beachten, und ein Meisterlied wäre auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege der Kompagnie-Arbeit zu stande gebracht.“

Der fortschrittliche Musiker wird nur gute Gedichte in Töne
Er wird dies thun aus einem „propter hoc, ergo hoc“. Er
nicht mehr der einseitig ausgebildete Fachmensch, dessen Hirn für

alles „Außerfachliche“ verfallt ist. Er geht nicht mehr mit verbundenen Augen durch das reiche, blühende Leben. Er hat von Wagner und Liszt gelernt, daß der Zusammenhang der Künste und eine universale Bildung für den schaffenden Musiker genau so unerläßlich ist, wie für den Dichter und Schriftgelehrten. Er hat mit innerer Anteilnahme die Revolution in der Litteratur miterlebt und wird in der Wahl seiner Textdichter einen Baumbach von einem Biltencron zu unterscheiden wissen.

Es würde zu weit führen, eine Abhandlung „über die Fügung eines Gedichtes zur Komposition“ zu schreiben und da ganz bestimmte Normen festzustellen. Im allgemeinen aber läßt sich wohl der Satz verteidigen, daß das Gedicht, in dem eine einheitliche Stimmung tief und keusch zittert, in dem ein konzentriertes Gefühl, eine intime Seelenphase in möglichst abstrakten Worten, dabei aber in sinnfälliger, direkt associativ wirkender Plastik zum Ausdruck gebracht wird, starke Reize im Musiker auslösen wird. Denn hier kann er mit den Mitteln eines ausdrucksvollen Sprachvermögens alles Gefühl, alle Stimmung, allen mystischen Untergrund des Dichterwortes noch tausendfach vertiefen. Aus einem solchen sensiblen Bündnis zwischen Dichter und Musiker kann freilich nur l'art pour l'art entstehen. Viel zu sublim für die groben Nerven des „schlechthinnigen“ Konzertpöbels!

Wenn ich die höchste und strengste Wertung an die Dichtungen stelle, welche ich für die Töne des modernen Sphinkers geeignet halte, so kommen in Fortfall: alle sentimentale Blaublümchen- und romantische Bugenscheiben-Lyrik, alle reflexive Gedankenlyrik, alle mehr oder minder groben Humoristica in Versen, selbstverständlich alle hurra-patriotische und alle dogmatisch-religiös stilisierte Lyrik. Es bleiben übrig: die Liebeslyrik, die Naturpoesie und die Seelenstimmung.

Liebeslyrik! Die erotischen Eruptionen moderner Realisten also? Die bar „bahr“ ischen Extasen perperfer Satanisten? Musizierte Dehmelsche Brunstorgien? Ich sehe förmlich das Hautschaudern aller maßvollen Apolliniker und aller siebenfach Geläuterten. Ich höre aber auch das Anathema gewisser fortschrittlicher Musikästheten, deren Zorn sich etwa in folgenden Worten Luft macht: „Ihr modernen Lyriker komponiert vorzugsweise Erotica, als ob's gar keine Empfindungen im Menschenleben gäbe als Eroticismen und Exaltationen und Desperationen! Immer nur mehr oder minder uneheliche oder eheliche Sentiments, von Humor in der Regel keine Spur. Welche Enge des Gefühllebens überhaupt! Der Versuch, die Erotik durch stärkere Betonung des sexuellen Moments zu erweitern, schlägt fehl, denn zu dieser Differenzierung fehlen der Tonkunst die Ausdrucksmittel! Wo ist der Gesichtspunkt, von dem aus ich die moderne Lyrik ansehen soll? Gebt mir ihn! ‚Ich verstehe die Welt nicht mehr!‘ rufe ich sonst mit Hebbel.“ Diesem Zornesruf der Willigen, die sich infolge von zu viel verschlucktem papiernen Idealismus eine dauernde literarische Indigestion zugezogen, halte ich folgendes entgegen:

Die Behauptung, daß die neudeutschen Lyriker vorzugsweise Erotica komponieren, ermangelt des Beweises. Wir erkennen dem Liebeslied gewiß eine Bevorrechtigung zu, bestreiten aber, so einseitig zu sein, immer und ewig nur die sexuelle Saite auf der Gefühlsleyer zu zupfen. Die schönsten und tiefsten Offenbarungen z. B. Alexander Richters und Hugo Wolfs sind gerade nicht „sexuell“, um dieses von unsern Gegnern bevorzugte plumpe Wort anzuwenden.

Selbst wenn die neuen Liederfänger vorzugsweise „uneheliche und eheliche Sentiments“ vertonten, wäre doch keine Verirrung. Denn gaben die Dichter seit Anakreons nicht ihr Schönstes, wenn sie die Liebe besangen? Wurde die

Liebe nicht zur Schwinge ihrer Seele, die sie aufstiegen ließ in wonnige Gefilde? Und der Musiker sollte auf seinem „Flügel“ nicht Gefährte des dithyrambischen Hochflugs sein?

Wem die musikalische Grotik Mißbehagen verursacht, der muß folgerichtig auch die moderne Liebeslyrik verdammen. Denn beides ist untrennbar. Man kann nicht die gesprochene Musik dieser Liebesgedichte insgeheim bewundern und das gesungene Wort öffentlich verpönen. Aber freilich, den Sittsamen und Mäthern, den „geheimbrünstig Prüden“, ist die chemisch gereinigte Liebe in der „Lübecker Marzipanweiss“ Geibels, die eines Heyse, Baumbach, Betty Paoli e tutti quanti lieber, als die saft- und kraftstrohende, lebenswahre, natürliche, in Sinnlichkeit schöne, alles verlangende, das Letzte gebende Liebe etwa eines Siliencron, Dehmel oder Max Bruns.

Ueber die musikalische Brüderie der Wohlerzogenen, die insgeheim für eine „lex Heinze“ im Konzertsaal plädieren, könnte ich Schauderbares sagen. Zwei Beispiele für viele. Schreibt da ein musikkritischer Moral-Cato gelegentlich der Besprechung eines meiner Hefte „Moderner Lieder“ (nur ungeru und weil im Zusammenhang der Dinge erforderlich, mache ich von dem Recht der Selbstnennung Gebrauch) in dem sich „fortschrittlich“ nennenden „Musikalischen Wochenblatt“ wörtlich: „Unbegreiflich finden wir die Wahl des Gedichtes zum dritten Lied in op. 17 „Venus primitiva“, einer vernunftwidrigen Keimerei von Richard Dehmel. Wie mag ein Musiker von besseren Bestrebungen und Interessen seine Töne mit Worten verbinden, die sich mit der niedrigsten Seite im Menschen, der gemeinen stänlichen Lust (sic!) beschäftigen! Wir unterlassen es, Proben der Dehmelschen „Poesie“ mitzuteilen, um nicht die Spalten dieses dem Hohen und Edlen in der Kunst geweihten Journals zu verunreinigen.“ „Spalten verunreinigen“ — köstlicher Kerl, nicht? — In dem aus keuschlicher Sehnsucht empfundenen, von mir in Tönen nachgedichteten Liebe „

ist ein Atmen in der Nacht“, von Wilhelm Weigand, lautet der dichterische Höhepunkt:

„In meiner Seele über Nacht
ist ein Verlangen aufgewacht,
an einer schönen Brust zu liegen,
geschlossenen Auges, glückverschwiegen.“

Soll man nicht traurig werden über die Verstaubtheit der Sinne der berufsmäßigen Kunsturteiler, wenn man wegen dieser Stelle öffentlich angerempelt wird: „Die Schlußwendung erhält einen zu starken (sic!) sinnlichen Reizgeschmack. Zum Unglück findet der Komponist gerade an ihr soviel Wohlgefallen, daß er sie wohl an die drei Mal (tatsächlich zweimal) wiederholt und damit den Standpunkt der seltsamen Wieder-männer wie Bindpaintner und Kalliwoda teilt, er, der sich doch zur radikalsten Linken zählt. Für eine musikalische Lyrik mit rein sexuellen Zielpunkten sollte zarter Frauenmund niemals Propaganda machen!“

Diesen Unfreien im Geiste rufen wir zu mit Julius Hart: „Ehre deine Sinne und begehre die Sinnlichkeiten . . . Nichts als Wahrheit umgiebt und umleuchtet dich. Aus dem frischen und kühlen Strome des Lebens selber laßt uns trinken und das in den toten Schalen der Begriffe abgestandene Wasser fortschütten. Sicher stehst du dann inmitten ruhiger Sicherheiten.“

Warum schnüffelt man nur die „Unsitlichkeit“ musikalischer Liedertexte bei den Modernen heraus und nicht bei den Klassikern? Weil sie unfehlbare Götter sind, die mit dem Stempel der Unsterblichkeit zugleich das Privilegium des „Jenseits jeder Kritik“ erhielten? Oder gehört z. B. die mehr als eindeutige Stelle im „Wiegenlied“: „Nur in der Rose Gemach tönet ein schmachtendes Ach; was in Ach mag das sein? Schläfe, mein Brinzchen, schlaf' ein,“ zu Lyrik mit „rein sexuellen Zielpunkten“, für die schöner Frauen-

mund Propaganda machen darf, weil sie von Mozart komponiert worden ist? —

Nein, wie der dramatische Dichter Freiheit des Wortes auf der Szene und im Buche beansprucht, so fordern wir, die in Ton und Wort zum gemeinsamen höchsten lyrischen Kunstwerk Verbundenen, Freiheit des Wortes auch im Konzertsaal.



V.

Ich komme im Folgenden zu einer gedrängten Revue der bedeutendsten modernen musikalischen Lyriker. — Zahlreicher wie Sand am Meere sind heute die Liederkomponisten und ihre Produkte zum weitaus größten Teile wohlfeiler und wertloser wie altbackene Semmeln. Denn wer keine Gedanken und Erfindungskraft zu größeren Formen hat, der subelt eben zu einigen dünnen Akkorden oder trivialen Triolen eine möglichst unpassende Singstimme und tauft die Mißgeburt: „Lied“, sich selber „Liederkomponist“. Die Ungefährlichen unter ihnen sind wie immer die Ehrlichen, à la Hilbach, die tugendweise sentimentale Schmachter und Konzerttreiber fabrizieren, aber nicht mehr sein wollen, als sie wirklich sind. Es giebt aber auch „disonesti“! Und das sind die Schlimmen. Sie spiegeln uns Geist, Tiefe und künstlerischen Ernst vor, und bei genauerem Hinsehen kommt unter dem raffinierten Aufputz und den modernen Farbentupfen nur ein schlecht konturiertes, oberflächlich hingestrichenes Genrebildchen zum Vorschein. Zu Gunsten des ohrkitzelnden Effekts, der Marktfähigkeit der Waren wird auf Wahrheit des Ausdrucks, Schärfe der Charakteristik, Nichtigkeit der Deklamation ebenso wie auf schroffe, vom Wort geforderte Accente verzichtet.

Aber ich will hier nicht von den altbackenen Schmarrn-Weisen Hilbachianer, auch nicht von den gefährlichen Pseudomodernen à la Hermann sprechen, sondern von den ernsten, eigenschöpferischen,

dem Herdengeschmack auf freie, stolze Höhe entfliehenden Aposteln und Märtyrern des neuen Liedes. Da ist zunächst eine kleine Gruppe Lieberfänger, die zwar unter dem unmittelbar zwingenden Einfluß des Genius Richard Wagners stehen, die aber so starke Künstlerpersönlichkeiten sind, daß sie ihrerseits wieder vorbildlich wirken, neue Wege einschlagen und möglicherweise den Ausgangspunkt einer ungeahnten Entwicklungsreihe bedeuten.

Oben ist das Wort Märtyrer gefallen. Auf wen könnte dies besser passen, als auf Alexander Ritter, den ich außerdem geradezu als den Vater des neuen Liedes bezeichnen möchte. Unter den viel zu vielen, die im sogenannten Wagnerstil komponierten, gehörte der immer noch verkannte und totgeschwiegene Münchener Dichterkomponist zu den wenigen, die mit persönlicher Entäußerung die Idee Wagners in tiefinnerster Seele erfaßten. Alexander Ritter als Dyrker ganz zu erschöpfen zu erkennen, welch ein gedankentiefer Meister im musikalischen Ausdruck, welch ein poetischer Realist in der sprachgesanglichen Behandlung er war, mit welch zwingender Kraft er die schwebende Stimmung eines Gedichts in Tönen festzuhalten vermochte: das wird wohl einer kommenden Kunst-epoche vorbehalten bleiben. Wer wissen will, was das Goncourt'sche Wort: *l'art intime* in der musikalischen Dyrk bedeutet, der sehe sich des Meisters „Liebernächte“, seine „5 schlichten Weisen“, seine „5 Gedichte von P. Cornelius“ (op. 16), sein op. 20 und op. 21 mit Andacht und wachsender Nührung an. In dem seiner frühesten Periode angehörenden Cyclus ein- und zweistimmiger Gesänge „Liebernächte“, „dem innig geliebten Meister Richard Wagner“ gewidmet, stammelt in Tristanischer Ekstase ein seliges, dem Erdenwahn entronnenes Paar Liebeshauche, Todessehnsucht und glühende Liebesträume. Einfacher giebt sich Ritter in den „Schlichten Weisen“. Eine Fülle von Lieblichkeit und intimen Reizen, eine schier unglaublich Kunst, mit einem Minimum von Tönen auf das glücklichste zu char

teristieren. Opus 16 halte ich persönlich für das bedeutendste Heft. Diese fünf technisch und geistig gleich schwierigen Gesänge sind typisch für Mitters deklamatorische Ausdruckswahrheit, für die charaktervolle Selbstbeschränkung, die mit den einfachsten Mitteln der illustrierenden Rhythmit, der Sequenz, der sinnvollen Modulation des Leitmotivs die tiefste Wirkung erreicht, typisch endlich für das überquellende Empfinden des Komponisten. Wahre standard works der neuen Liedkunst! Eine Eigentümlichkeit Mitters ist es, nach vorausgegangenen scharfen, dramatischen Accenten am Schluß des Liedes den leitenden Gedanken in rein lyrischer, melodischer Vergrößerung umzuformen und in idealer Verklärung ausklingen zu lassen. Wenn auch diese tönende Welt den oberflächlichen, nur nach „beliebten Nummern“ greifenden Konzertprofessionals und anderen musikalischen Böttern ein ewig verzauberter Garten bleiben wird, es giebt schon heute eine kleine Gemeinde feinorganisierter Kunstmenschen, die das tiefste Entzücken und die lauterste seelische Weihe aus den Offenbarungen Mitters stets empfangen.

Ein glücklicher, fruchttragender und vorbildlicher, ein erfolgsgekrönter Apostel der modernen Lyrik ist Richard Strauß, Mitters Schüler. Freilich glaube ich, daß der wildgenialische Feuerkopf seine reifsten, besten und am natürlichsten empfundenen Gesänge heute schon geschrieben hat, und stimme hinsichtlich aller seiner nach op. 29 erschienenen Lieder völlig überein mit einem der fanatischsten Straußianer, einem „neudeutschen“ Musikschriftsteller von namhaftem Rufe — nomina sunt odiosa —, der mir kürzlich offen sagte: „Straußens neueste Lieder (gemeint sind namentlich op. 37 „Sechs Lieder“ und op. 39) muß ich mit einer Ausnahme aufs schroffste bekämpfen. Musik ist doch Ausdruck, aber statt überzeugenden Ausdruck finde ich hier nur Witz, Reflexion und Geist.“ Eine gewisse Unrast des Ausdrucks, ein Fallenlassen der Stimmung infolge grüblerischer Reflexion, aber auch ein idliches Hervordrängen des rein Dekorativen in der Singstimme

und in der Figuration des Klavierparts lassen einen reinen Genuß in den späteren Sachen nicht immer mehr zu. Eine Fülle von titanischen Offenbarungen, von wundervollen Geheimnissen aber bergen seine früheren Lieder, von den „Sechs Liedern“ Schacks (op. 19) angefangen bis zu den 3 Liedern D. J. Bierbaums (op. 29). Das Hasten nach neuen, unerhörten Sensationen, die nervöse Überreizung, die bei dem Symphoniker Strauß oft verstimmend wirkt, in den meisten seiner Lieder finden wir sie zum Glück nicht. Dafür eine azurne Ruhe, eine durchgeistigte Abgeklärtheit des Ausdrucks. Hier ist Strauß Apolliniker, hier schweigt der laute Dionysos-Kult, der in seinen letzten Orchesterwerken uns berauscht und manchmal dem Rausche den „Rater“ folgen läßt. Als die Perle seiner Lyrik erscheint mir stets op. 27, die „vier Lieder nach Dichtungen Heine's, G. Hart's und Mackay's“, denn hier ist Strauß dem Ideal des modernen Liedes: bei größter Selbstbeschränkung der instrumentalen Mittel die größte seelische Ausdruckswahrheit, aber auch die lauterste Klangschönheit zu erreichen, am nächsten gekommen. Welche psychologische Vertiefung in „Morgen“, welch' abgeklärte Diktion in „Cäcilie“, welch' idealer Hochflug des Gefühls in „Heimliche Aufforderung“! Straußens Unnachahmlisches ist überhaupt die Art und Weise, wie er Sehnsucht und Leidenschaft, Glut und Liebe darzustellen weiß, die das Letzte verlangende, alle Schranken irdischen Zwangs zerbrechende Leidenschaft, die nagende, schmerzende, heimliche Liebe, wie das in mystischen Tristanischen Träumen dahindämmernde, weltfremde Zueinander-Verlorensein. „Nachtgesang“, „Traum durch die Dämmerung“ und „Morgen“ sind wundervolle Beispiele hierfür. Einer der ersten unter den jungen Geistern, die es wagten, das soziale Moment in die Lyrik einzubürgern, war Richard Strauß. „Diese Zeiten sind gewaltig, bringen Herz und Hirn in Not,“ wer hätte diesen anklagenden Aufschrei in so lapidaren Zügen — weißeln können, wie gerade dieser freie Höhenmensch, dessen go

menschlische Fühlen durch Hencells Flammenworte in einen Aufruhr geraten mußte, der einer erschütternden künstlerischen Auslösung sicher war. Von diesen besten lyrischen Schöpfungen Straußens strömt es aus und in die Seele des für intime Genüsse empfänglichen Hörers über wie ein zauberisches Fluidum, das uns mit zwingender Kraft in die vom Komponisten gewollte Stimmung bannt. Mitunter ist's nur eine ganz fein differenzierte Stimmungsnuance, aber die starke Individualität Straußens vermag es eben, das Gefühl sicher zu lenken und zu bestimmen. Es ist nicht sowohl die rein musikalische, melodische Erfindung in seinen Gesängen, obgleich auch diese nicht unbedeutend ist, vielmehr der feurige Atem seiner Leidenschaft, die unmittelbar erhebende Kraft seiner Harmonien, der ungeheure Schwung der Deklamation in ekstatischen Momenten der Dichtung, was uns fortreißt. Weniger unmittelbar wirkt Strauß als Maler der grübelnden Schwermut und ihres Gegenpols, des Schalkhaften. Dagegen weiß er die tiefsten Reize eines Bilienron, Dehmel, Maday, Bierbaum und anderer für die deutsche Familienstuben-Atmosphäre durchaus ungeeigneter Modernen erschöpfend in neuen Tönen umzudichten. Der selbstherrliche Stil des Lyrikers Strauß läßt sich trotz krampfhafter Versuche einiger gründlicher, in München zu einem „Ring“ konsolidierter musikalischer Wasserköpfe sehr schlecht kopieren. Ein merkwürdiger Fall ist es und bis dato unerhört im Lande der Dichter und Denker, daß ein Lyriker von solcher Feinheit und Tiefe bei Lebzeiten im deutschen Konzertsaal festen Fuß fassen konnte und sich einer gewissen, wenn auch nur aus Moderücksichten entsprungenen Beliebtheit beim großen Publikum erfreut. Wenn auch nicht eben seine besten Gesänge auf den Programmen der fortschrittlichen Sänger zu finden sind.

Als am nächsten Ritter und Strauß geistig verwandt nenne ich "rad Ansurge. Der „letzte Disztschüler“ ist in seinen Gesängen, denen mir nur eine kleine Anzahl bekannt ist, hinsichtlich des

musikalischen Ausdrucks einer der sensiblen Künstler, die unsere epigonale Epoche gezeitigt hat. Das starre Gegenstück zu dem weiter unten behandelten Naturalisten Georg Stolzenberg, wandelt Ansforg mit weltfremdem Seherauge auf den Wegen der Seele. Seine Tonsprache zwingt uns in die Arme der Mystik. Er ist der Maurice Maeterlinck der Tonkunst, und wie dieser zeigen seine Lieder geheimnisvolle Zugänge zum Unendlichen für den, der seine Ohren hat. Insofern ist Ansforg als der Feind aller starken, nur dekorativen Effekte des modernen musikalischen Realismus vielleicht doch kein Epigone, vielleicht eine Verheißung neuer Morgenröten. Der Symbolismus in der Musik? Ich habe hier vor allem seine „Acht Lieder“ op. 10 im Auge. Wer seine Vertonung des Nietzsche'schen „Die Sonne sinkt“ und des Dehmelschen „Geheimnis“ und „Helle Nacht“ zum erstenmal hört und das Organ zur seelischen Aufnahme von intimsten Stimmungen zu besitzen in der Lage ist, muß bekennen, hier vor neuen Altären zu stehen. Ansforg übertrifft an innerlicher Charakterisierungskunst, an Vermögen, gewissermaßen die transcendente Seite einer Dichtung intuitiv zu erfassen und als ein Seelenkürder in Tönen mitzuteilen, alle seine Brüder in Apoll um ein Bedeutendes, selbst Hugo Wolf, der im Vergleich zu Ansforg sehr concret und robust erscheint wie etwa ein Stück gegenüber einem Voecklin. Seine tiefsten Töne findet er, wenn er das Grauenvolle des Todes, die Fieberphantasien einer müden, kranken Seele schildert, wenn er die geheimnisvollen Atemzüge der Nacht belauscht und ein pantheistisches Weltempfinden zum Ausdruck bringt. Also nichts für die Masse! Ansforgs Tonfarbenpalette hat weniger Glanz und sinnverwirrende Glut, als ein clair-obscur mit der mystischen Heimlichkeit träumerischen Halbschattens und hindämmernenden Lichtes. Und das Herrlichste ist, daß trotz allem Ansforgs Melodien einen geschlossenen Bogen zeigen und weich sich ins Ohr einschmiegen. In seiner Textwahl ist Ansforg der Radikalsten und Linkstehendsten

einer. Dehmel, Paul Verlaine, Nietzsche und gar Brzyhowski's
jewskische Prosa in Töne zu setzen, wer hätte das vor ihm gewagt!
Ich prophezeie Ansforg in wenigen Jahren eine Wertung direkt neben
Ritter, Strauß und Wolf. Heute ist er — wir leben in Deutschland
— natürlich fast noch vollständig unbekannt und unverstanden.

Abwärts nun von den erhabenen, schwer zugänglichen Felsgipfeln
zu immerhin noch achtungsgebietenden, freien Höhenzügen! Die Gipfel
und die Höhen: Beide empfangen sie ja ihr direktes Licht von der Sonne
Wagner.

Als der geniale, jetzt in Berlin lebende Tonbildner Carl Gluck,
der nicht verhungern wollte, weil er nur geistig schaffte, vor Jahres-
frist der undankbaren Muse das Handwerkszeug vor die Füße warf, den
Künstlersamt abzog und sich in der Arbeiterblause an die Maschine
stellte, um durch mechanische Arbeit von der kapitalistischen Gesell-
schaft die Bettelpfennige zur Stillung der dringendsten Lebensnotdurft
zu erzwingen, die ihm die Teilnahmlosigkeit des Publikums vor-
enthalten hatte, da richteten sich die Augen der allgemeinen Neugier
zum erstenmal auf den charaktervollen Künstler und gradnackigen
Mann, der — ein illustres Beispiel zum System der staatlichen
Sozialistenzüchtung — mit edler Vorurteilslosigkeit den Übertritt
vom glänzenden Glend des Künstlerproletariats zum zielbewußten
Klassenproletariat vollzogen hatte. Inzwischen ist der Fabrikarbeiter
Gluck, der in seinem Werkzeugkasten eine Reihe großer Orchester-
partituren, Chorwerke und feinsinniger Lieder barg, der Kunst zurück-
gewonnen worden. Das Gewissen der Bourgeoisie war erwacht.
Sein Sprachrohr war diesmal der Berliner „Verein zur Förderung
der Kunst“ gewesen. In Berlin ist dann eine seiner sinfonischen
Tonbildnungen aufgeführt worden, und auch die Lieder, von denen ich
nur die „Zwölf Lieder“ op. 2, die „Acht Lieder“ op. 12 und die
er Mädchenlieder für Mezzosopran“ op. 10 nenne, finden ganz

allmählich die ihnen zukommende Wertung. Warmblütige Phantasie, ein echt romantisches Empfinden, blühende Melodik der Singstimme, herausgewachsen aus dem Geist der deutschen Sprache und ein namentlich harmonisch interessanter Klaviersatz zeichnen die lyrischen Schöpfungen des vielgeprüften Komponisten aus. Perlen seiner Lieder sind: „Mit kindlich großen Augen“ (op. 12, Nr. 2), „Das Märchen vom Glück“ (op. 12, Nr. 7) und der in dithyrambischen Harmonien ausklingende „Liebesgesang“ (op. 2).

Max Schillings, der Komponist des hochbedeutenden Musikdramas „Ingwelbe“, wird als Lyriker stets einem heftigen Kreuzfeuer gegenteiliger Meinungen ausgesetzt bleiben. Der Polyphoniker par excellence kommt im Klavierlied mit den Forderungen eines, wenn auch reichen, so doch klaren und durchsichtigen Satzes, der den Verhältnissen des Instruments angepaßt ist, oft in ein arges Dilemma. Was ich oben sagte von der zu pianistischen, hypertrophisch wuchernden Klavierillustration, die die Singstimme erbarmungslos erdrückt, trifft noch ganz zu bei Schillings „Drei Liedern“ („Spielmann“, „Wanderlied“, „Frühlingsgedränge“). Abgeklärter schon und doch mehr Stimmung erweckend ist seine Ausdrucksweise in den beiden erst-rangigen Gefängen „Julinacht“ und „Wie wunderbar ist dies Verloreneh'n“, die jüngst Gura in München aus der Taufe hob.

Hermann Zumppe konnte auf eins seiner Liederhefte schreiben: „Dem Bekrufer dieser Lieder, Eugen Gura, gewidmet.“ Und für wen Gura einmal in die Bresche trat, der bleibt auch dem großen Publikum nicht lange mehr ein Fremder. Zumpes Lieblingsdichter ist C. F. Meyer. Es ist erstaunlich, wie er in seinen von idealem Pathos erfüllten „Das heilige Feuer“, „Liederseelen“, „Unruhige Nacht“, „Lautenstimmer“ die etwas spröde Romantik des Schweizer zu läutern und musikalisch zu verdichten vermochte. Zumppe ist in das Wesen des neuen Liedes tief eingedrungen. Er giebt dem Sänger Phrasier:

zeichen an die Hand und schreibt als Fußnote zu seinen „Drei Liedern“: „Der Klavierpart soll nicht als untergeordnete ‚Begleitung‘, sondern gleichwertig dem Gesangsausdruck behandelt werden.“ Bei ihm ist besonders hervorzuheben die freie, oft in rhythmischem Widerstreit mit dem Klavierpart liegende Behandlung der Singstimme.

Der nächst Hugo Wolf fruchtbarste neudeutsche Dyrker ist Hans Sommer. Sommer hat bis heute weit über hundert Lieder, Balladen und Romanzen geschrieben. Auch sein Künftlerum steht und fällt mit dem Programm Richard Wagners. Er ist vielleicht der konsequenteste Verfechter des Wagnerschen deklamatorischen Stils mit all seinem Drum und Dran in der Dyrk. Und nur einer Beschaffenheit des künstlerischen Temperaments, in dem die ruhige Besonnenheit, das appollinische Maßhalten stärker ist als das jubelnde Dionysentum, das fessellose Schrankenzerbrechen, ist es zuzuschreiben, daß Hans Sommer sich beschränken mußte nachzueifern, und unter dem zwingenden Banne des Olympiers nachempfindend, mehr reflexiv als impulsiv zu schaffen, daß er trotz seines starken Talentes nicht so reiches Neuland zu entdecken vermochte wie Hugo Wolf, der Geniale, dessen schöpferische Keime doch auch im Anfang nur durch den Bayreuther befruchtet wurden. Innerhalb der von Naturell und künstlerischem Temperament noch weit genug gezogenen Grenzen konnte Hans Sommers Muse die süßesten und reifsten Früchte zeitigen. Stets leitete ein feinfühliges Kunstverstand, eine sichere Hand, ein bis auf die Vorliebe für seine Lieblingstextdichter Julius Wolff und Carmen Sylva vornehmer Geschmack die Wahl seiner immer wirkungsvollen Mittel. Überblickt man des ehemaligen Braunschweiger Mathematik-Professors vielseitiges Schaffen, so muß man erstaunen, wie farbenreich die Palette seiner musikalischen Ausdrucknuancen ist und mit welchem ausgeprägten Gefühl er die Farben zu mischen versteht. Sein ureigenes Gebiet ist die Ballade und das Volkslied, denn hier braucht er sein von

Natur episches Talent nicht zu zwingen, sensitiv und in psychologischer Filigranarbeit sich zu geben, hier kann er in derber Ton-Holzschnittmanier seine hiedere Kraft in Töne schießen lassen. Martin Blüdemann gilt mit Recht als der Reformator der nach-Löwischen Ballade auf Richard Wagner'schen Fundamenten. Mit ihm, dem eigentlichen „Wagner der Ballade“, aber muß Hans Sommer, der zwei stattliche Bände Balladen veröffentlicht hat, das Verdienst neidlos zuerkannt werden, neue Bausteine zu dem historischen stolzen Bau des schilbernden Volksliedes zugetragen zu haben und den Stil der musikalischen Epik durch wohlüberlegte Anwendung der neudeutschen Errungenschaften auf das glücklichste erweitert und bereichert zu haben. Wer eine Ballade schreiben will — gerade in dieser Gattung des musikalischen Stils giebt es mehr Berufene als Auserwählte — muß weniger differenzierter Empfindungskünstler und tiefer Seelentaucher sein, als eine starke volkstümliche Ader, musikalische Reinheit und Natvetät, ja, robuste Gesundheit besitzen. Eigenschaften, die ihn in Verbindung mit einer gewissen Unpersönlichkeit des Empfindens und einem tonmalerischen sichern Instinkt befähigen, in derb-melodischen Konturen das deutsche Epos mit seinen Reckengestalten, seiner holden Frauen-Minne, seinem keuschen Waldzauber und seinem romantischen Sterben überzeugend in Tönen zu malen. Hans Sommer ist so glücklich, alle diese Eigenschaften sein eigen nennen zu können. Frühzeitige Beschäftigung mit dem Volksliede hat hier die natürliche Anlage unterstützt, und liebevolle Vertiefung in die schlichte Wahrheitskunst seiner Vorgänger Löwe und Blüdemann halfen seinen Sinn für rothäufige reine Harmonik und gedrungene Homophonie entwickeln. Nichts ist für den volkstümlichen Stil der balladesten Melodik gefährlicher, als das zitterige Filigrangewebe sensitiver Polyphonie und eine zwar feinkünstlerische und interessante, aber die objektive Gesamtwirkung beeinträchtigende Emanzipation der subjektiv empfundenen Details. Deswegen stoßen wir so selten auf eine gli

liche Verbindung des musikalischen Sprüfers mit dem Epiker. Und gerade bei Sommer ist die Objektivation des Willens zu Gunsten des Stils nur aus einer heroischen Selbstüberwindung erklärlich, denn in vielen seiner Lieder und in mancher Scene seiner dramatischen Werke (Loreley, Saint Foix, Meermann) wird der Eindruck des Unmittelbaren, Ursprünglichen unliebsam zerstört durch subjektive Eigenwilligkeiten und schrullenhaftes Spintisieren und Austüfteln des oft belangloseten motivischen Gedankens bis zur nur noch verstandesmäßig wirkenden musikalischen Mosaik. Aber in der Ballade läßt Sommer nie die großzügige, gesunde und volkstümliche Melodik vermissen, deren wuchtige Grundlinien erhalten bleiben trotz aller tonmalerischen Feinheiten und Übermalungen.

Zu den schönsten Balladen des schaffensfrohen Meisters zähle ich den im Lapidarstil gewaltigster Einfachheit entworfenen „Nachtwanderer“ und Carmen Sylvas „Wüstenlänge“, eine der bedeutendsten deutschen Balladen, voll hinreißender Macht der Phantasie, voll südllicher Farbung. Der Stil dieser breit angelegten Ländchen verrät die sicher gestaltende Hand des schon bei opus 8 fertigen Meisters. Denn nur ein Meister konnte mit wenigen, ungemein plastischen Motiven ein ganzes Kaleidoskop von Szenenbildern und seelischen Vorgängen in einheitlich geschlossener Form schildern. In der ersten Reihe der Sommerschen Balladen, die sich ja allmählich den Konzertsaal zu erobern beginnen, stehen noch „Geächtet“, „die Räuberbrüder“, „das Lied von Schill“ und die vielgesungene Dahnsche Romanze „Odysseus“. Nicht mehr erstrangig, weil einige Konzessionen an gewisse Instikte des Publikums verratend, sind „die Bernsteinherz“ und „Edward Gray“.

Hans Sommer beherrscht außer der Ballade mit souveräner Vollkommenheit den musikalisch adäquaten Ausdruck des Feinhumoristischen, fröhlich Spritvollen, des Feierlichen, des Grüblerischen und des stümlichen in rein lyrischem Ausdruck. Seine Volkslieder „Wenn

du kein Spielmann wärst“, „der graue Gesell“, „drei Jungfräulein“ (aus der lebensfrohen Mattenfängerlyrik) sind wahre Perlen schlichter Wahrhaftigkeit. Tonholzschnitte im Dürer-Stile. Weniger bequem liegen unserm Lieddichter die Gefühlsphären des dithyrambisch Aufjubilenden, des sensitiv Erotischen, des melancholisch Sehnsüchtigen und des großzügig Lapidaren der Naturhymne, in der Schubert und Beethoven unter den alten, Richard Strauß und Hugo Wolf unter den neuen Lyrikern ihre ergreifendsten Töne anschlugen.

Ich zähle hier die bedeutendsten Werke Sommers in chronologischer Reihenfolge auf. Es sind die lyrisch-epischen Cyclen Mädchenliebe aus Julius Wolffs: „Der wilde Jäger“ (op. 3); „Hunold Singuf“, die bekannten 33 Mattenfängerlieder (op. 4); 8 Lieder aus Wolffs „Lannhäuser“ (op. 5); Sapphos Gesänge aus Carmen Sylva (op. 6); Balladen und Romanzen (op. 8 und 11); 9 Eichendorff-Lieder (op. 9) und der mit Geschick italianisierende Cyclus „Aus dem Süden“ (op. 10). Hat auch die Muse Sommers in Eugen Guras Sängermund einen herrlichen Vermittler gefunden, so ist doch das Interesse des gebildeten Teiles des deutschen Volkes an dem Sänger der Mattenfängerlieder und der kerndeutschen Balladen immer noch kein tiefwurzelndes. Es bedarf fortwährender Anregungen durch berufene Sänger, um Sommers Kunst den Herzen näher zu bringen. Und diese Anregungen bleiben oft aus. Es ist eben für Konzertmatadore bequemer, Hilbach und Meyer-Hellmund zu singen, als durch selbstlose Propagierung ernster und dabei im besten Sinne volkstümlicher Kunst erzieherisch zu wirken.

Der Endzweck meiner mehr ästhetischen, wie kritischen Abhandlung schließt eine annähernd eingehende Würdigung aller übrigen Angehörigen dieser „Gruppe der Talente“ aus. Ich muß mich darauf beschränken, mit flüchtigen Strichen noch einige Profile skizzieren, noch einige Namen zu nennen. Felix Weingartner

Talent als Dyrker ist nicht größer denn als musikalischer Dramatiker. Auch in seinen zahlreichen Liedern und Gesängen, von denen ich die „Drei Gedichte von Hamerling“ op. 17, „Acht Gedichte von Lenau“ op. 16, „Harold, eine Folge von neun Gesängen“, op. 11 und die „Acht Lieder von Uhland“ op. 15 besonders erwähne, ersetzt er die zwingende Kraft originaler Melodik durch die Routine des gewandten Effektikers, die elementar hervorbrechende Leidenschaft durch Reflexion und harmonische Verblüffungen. Die Gesangsmelodie ist ihm die Hauptsache. Das ist lobenswert, wenn er wirklich etwas zu singen und zu sagen hat, wirkt aber abstoßend, wenn falsches Pathos oder gesuchte Volkstümlichkeit an die Stelle der frei aus dem Innersten fließenden Melodie tritt, wenn das berechnend Absichtliche und rein Verstandsmäßige in der Kunst die schöpferische Intuition ersetzen muß. Recht glückliche Einfälle hat Weingartner dagegen auf tonmalerischem Gebiet. Wie er in seiner Oper „Malawika“ den Duft des Asokabaums durch Töne dem Hörer suggerieren will, so erregt er in seiner Dyrk durch minutiöse Schilderung von Begriffen wie „dünnnes Glas“, „erstickter Jammer“ den Zorn aller Obstruktionskritiker und läßt emphatisch ihr ersticktes Jammerlied vom „Fluch der Emanzipation des Details“ von neuem ausbrechen. In Felix Weingartner ist das „Mißverständnis Wagners“ verkörpert. Er wollte mit Absicht sich modern gebärden, während seine Natur ihm ganz andere Wege wies, auf denen Mendelssohn und Schumann als Wegewart stehen. Und diese Absicht verstimmt nun auch in seinen Dyrken Sachen.

Minder präventiös giebt sich Eugen d'Albert als Liederfänger. Der geniale Titan des Flügels ist auch als Dyrker Pianist. Die Musikgeschichte weiß eben nur einen Fall, wo das Unzulängliche Ereignis geworden ist und ein großer Pianist zugleich ein großer Dyrker: Franz Liszt. Eugen d'Alberts Muse wandelt im Zeichen Schumanns, nur die Deklamation ist besser und der klavieristische Auf-

pus gibt sich moderner. d'Albert liebt es, das einmal gewählte Klaviermotiv bis zum Schlusse konsequent festzuhalten, wodurch oft eine musikalische Inkongruenz zum Sinne des Wortes herauskommt. Für das Neckische, Zarte und Graziöse findet er oft sehr liebe Töne.

Ganz im Banne Richard Strauß' gestalten die beiden Münchener Modernen Thulle und Hermann Bischoff. Sie sind ausgesprochene Dekadenkünstler ohne jede Fülle innerer Gesichte, aber mit raffinierter Technik.

Aufsteigende Sterne, aber noch in der Mauerung begriffen, sind Joseph Schmid-München und der junge Grazer Siegmund v. Hausegger. Ein markantes Profil zeigt der geistvolle Hamburger Musikschriftsteller Ferdinand Pfohl als Diebersänger. Er schrieb unter andern die hochinteressanten „Sirenenlieder“ und die „Mondrondels“ (aus Albert Girauds: Pierrot Lunaire), absonderliche Gebilde, voll spukhafter Phantastik und absichtlich perverter Sprachbehandlung.

Die letzten drei Lyriker, von denen ich noch sprechen muß, sind durchaus Abseitsstehende und Einsame. Alle drei geistige Neulandsucher und von originaler Stilprägung, fallen sie aus dem Entwicklungsrahmen der musikalischen „Entstehung der Arten“ heraus, denn sie sind mehr oder minder anschlusslos. Sie sind auch nicht miteinander zu vergleichen, und nur die Folierung verbindet sie miteinander.

Peter Gast heißt jener merkwürdige Komponist (Pseudonym), von dem einst Friedrich Nietzsche behauptete, „er wäre der einzige Musiker, der heute noch eine gute Ouvertüre schreiben könne“. Bekanntlich war das Urteil des großen Dichter-Philosophen in musikalischen Fragen ebenso sehr geistvoll, von absoluter Verneinung der Tagesgrößen und stark persönlich gefärbt bei der „Frankheit Wagner“, wie wenig allgemeingiltig. Aber so sehr daneben gegriffen hat Nietzsche in seiner Wertung Peter Gasts — des Unbekannten — doch nicht, sie sich auf den Lyriker Gast bezieht. Nietzsche sagt in seiner

windung Wagners auf dem Papier*) — im Leben hat er ihn ja nie überwunden — am Schlusse des X. Abschnittes: „Was wir Halkyonier bei Wagnern vermissen — la gaya scienza, die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmut; die große Logik; den Tanz der Sterne; die übermüthige Geistigkeit; die Schichtschauer des Südens; das glatte Meer — Vollkommenheit.“ Nun, mit mir werden wohl noch einige andere unter den wenigen überhaupt vorhandenen Kennern der Gastschen Lyrik alles dies von Nießsche mit Unrecht bei Wagner Vermischte in den bisher erschienenen 25 Liedern und Gesängen Gasts vorgefunden haben. Und noch einiges mehr: einen wahrhaften Pantheismus in brausenden, stürmischen Tönen, eine dionysische Freude am Sein, Sonnenliebe und vor allem — ins Gesicht schlagend jeder Nervenkunst, erotischer Artistenlyrik und defadenten „Moderne“ — eine ungemeine Natürlichkeit des Ausdrucks, eine mit königlicher Freigebigkeit schenkende Fülle leuchtender Melodien. Kraftvolle Gesundheit, das ist das Kernwort dieser Musik. Singt man — vorausgesetzt, daß hohes musikalisch-gesangstechnisches Können und die nötige Begeisterungsfähigkeit des Sängers dies erlauben — aus Peter Gasts op. 6 (Leipzig, Hofmeister) „Seliger Tod“, „Lebenslust“ und „Vogelfängerlied“, so wird jeden künstlerisch tiefer empfindenden Menschen auf Minuten weitevoll überfluten das Gefühl der Befreiung, der Erlösung, des wonnigen Schwebens über Zeit, Raum, Kummer und Sorge. Wo aber diese Kraft innewohnt, da ist ein großes, ein reines Kunstwerk. Möchte ich doch bald den gottbegnadeten Tenor zu hören bekommen, der die jubelnde Kraft in seiner Stimme hat, mit vollem Brustton jene Melodie in As-dur: „Sei gesegnet, Hauch der Lüfte! Sei gesegnet, Rippenhauch! Seid gepriesen, Nebenhügel! Wangenhügel, seid es auch!“ mit ihrer strahlenden Kuppel im hohen C zu singen. Gasts in Worten,

*) „Der Fall Wagner; ein Musikanten-Problem“ und „Nießsche contra“.

aber Zarathustra hat die Töne dazu gefunden, so übermenschlich ist der Schwung und der befreiende Jubel in ihnen. Peter Gast ist als Melodiker mit keinem neueren Liederdichter zu vergleichen, nicht mit R. Strauß noch Hugo Wolf. Er ist ein völlig Eigener. Ein Halkyonier, dessen Fluge, ach! nur wenige zu folgen vermögen. Ein Einsamer! Wer von den Konzertprofessionals, die sich so gerne als Bahnbrecher des musikalischen Fortschrittes anhechten lassen, kennt Peter Gast? Und konnte er ihn, singt er seine dionysischen Weisen? Sie sind nicht eben dankbar. Sie fordern von dem Sänger, der es mit ihnen öffentlich wagen will, ein Einsetzen der ganzen Kraft, volles, rücksichtsloses Ausgeben der Stimme und eine schrankenlose, emporhebende Begeisterung. Wo wäre das heute bei den in eleganter Pose konzertierenden Herrschaften in Frack und Seidenrobe zu finden, außer etwa beim alten Gura, beim jungen Wüllner und bei Alexander Ritters mutiger Tochter Gertha? Wenn's aber einer wagen will und dem fremden Gast eine Heimstätte in den Herzen sonniger Menschen bereiten mag, so versuche er's zuerst — ist's eine Frau — mit „Seliger Tod“ und „Vogelfängerlied“ — ist's ein Mann — mit „Arabisch“, „Glückliches Geheimnis“ und — wenn er sogleich siegen will — mit „Lebenslust“. —

Niel ist schon über den genialen, unglücklichen, wohl für immer der Nacht des Wahnsinns verfallenen Hugo Wolf gesagt worden. Bewunderung, Neid, Bosheit, Unverständnis und Anbetung haben an ihm ihre Kräfte geübt. In Jedem, der sich näher mit Wolfs Mörike-, Goethe- und Eichendorff-Liedern — von denen der in Schöpferkraft überschwellende Künstler insgesamt über 200 komponiert hat — näher befreundete, kann nur das Gefühl der grenzenlosen Bewunderung vor dieser reichen, starken, ursprünglichen und gesunden Persönlichkeit aufsteigen. Hugo Wolf ist das einzige Genie das dem deutschen Liede nach Franz Schubert erstand ist. An Fruchtbarkeit und Leichtigkeit des Schaffens und an Mi-

dienreichtum ist Wolf wohl mit dem Liederkönig zu vergleichen. Aber er übertrifft ihn an Vielseitigkeit des Ausdrucks und der Stimmung, an Innerlichkeit der Charakteristik, an Wahrheit der Deklamation und vor allem an der geistvollen Erfassung des Dichtewortes, an liebevoller Hochachtung vor diesem, wenn man will an Bitterarästhetik. Bezeichnend hierfür ist eine Anekdote, die ein schönes Licht auf das durchgebildete harmonische Künstlertum Wolfs wirft:

„Zunächst las er die Gedichte im schönsten steirischen Dialekt, aber so von innen heraus empfunden, daß nur einem ganz thörichten Menschen die Sache hätte komisch erscheinen können. Nach dem Mördeschen ‚In ein freundliches Städtchen trete ich ein‘ wandte er sich an uns: ‚Ist das Gedicht nicht zum Heulen schön?‘ Und nun fing er an zu singen.“

Erst das Wort des Dichters, das Eindringen in seine intimsten Absichten: dann der Ton als das Spiegelbild des Sinnes und der Stimmung, vielleicht als die tönende Aussprache alles Unterirdischen, Unausgesprochenen, Metaphysischen im Gedicht, die innigste Verschmelzung der poetischen und der musikalischen Form zum wahrsten Ausdruck: das ist die Art des im besten Sinne des Wortes modernen Künstlers. — Die Vielseitigkeit Wolfs ist erstaunlich und mit Ausnahme Richard Wagners vorbildlos. Das Naturlied im Stil Anacreons und Watteaus, die epische und tragische Ballade, das feins humoristische Couplet, religiöse Gesänge, die Liebeshymne, die musikalische Satire, das leichte Refrainlied, das Flotte, das Burschikose, das unschuldig Hettere, das Graziöse, das Mystische, das Dionysische, das Bierliche, das Grüblerische und das Erotische: für alle Formen, für alle Stimmungen der Natur und alle Empfindungen der Seele findet hier genialer Proteus des musikalischen Ausdrucks den sicher gefühlsmäßig am besten passenden Ton. Aus dem oben Gesagten ist es erklärlich, daß seine Sprache sowohl an Schärfe der musikalischen Charakteristik, die bei

ihm vom Klavier und von der Singstimme gemeinsam erreicht wird, wie an Wahrheit und Nichtigkeit der Deklamation sehr bedeutend sind. Wie unerreicht stehen in dieser Hinsicht sein „Feuerreiter“, sein so selten gesungener „Prometheus“, der „Gesang Weylas“, ferner „An die Geliebte“, „Sebwohl“ und „Anakreons Grab“ da — um von der wundervollen Fülle nur Einiges herauszugreifen. Man hat Wolf oft, auch von verstehender Seite, die Emanzipation und die erdrückende Polyphonie seines Klavierparts vorgeworfen. In den meisten Fällen mit Unrecht. Ich leugne nicht, daß das überreiche pianistische Beiwerk, z. B. in „Auf einer Wanderung“, als Selbstzweck erscheinen könnte, aber sonst überall ist die Tonmalerei des Klaviers als unumgängliche Verstärkung des Ausdrucks und Stimmungsbrücke am Platze.

Ich habe schon viel Wolf singen hören. Die „allgemeinverständlichen“ seiner Lieder. Zur Einführung! Etlichemal die „Verborgenheit“, „Begegnung“, „Anakreons Grab“, den patriotischen „Witerolf“, die neckische „Storchensbotschaft“ und das zierliche „Eisenlied“, weniger oft „Gebet“, „Gesang Weylas“, die „Cophytischen Lieder“ und die „Suleika-Lieder“, nie malß aber die in mystische Gedantentiefe und verklärte Klangschönheit getauchten, freilich ungemein schwierigen, in jedem Sinne Gefänge: „Auf eine Christblume“ I und II, die beiden „Peregrina“, „Grenzen der Menschheit“ und „Ganymed“. Wo weißt der Sänger, der diese unentdeckten Quellen erschlöffe? Wäre nicht Ludwig Wüllner der Berufene? Denn hier könnte er wie nirgends sonst auf den Wegen der Seele die Geheimnisse eines Genies ergründen, die dieses in seltener Stunde fand. Nebenbei nur gesagt: in den beiden „Peregrina“ und „Christblume“ steckt in nuce eine ganz neue Harmonik, an der sich kommende Musik-Philologen einft noch die Köpfe zerbrechen werden. —

Vor einiger Zeit lernte ich in Georg Stolzenberg-B. die erste mir auftauchende Verkörperung und harmonische Verbin-

von selbstschaffendem Lyriker des Wortes und Lyriker des Tones kennen. Beide von ausgesprochener moderner Färbung mit einem Stich ins Naturalistische. Stolzenberg ist der reifste Schüler Arno Holz'. Er hat eine Sammlung höchst eigenartiger, in ihrer inneren Wesensneuheit höchst vorbildloser Lieder geschrieben, die unter dem Titel „Neue Dichter in Tönen“ noch des Verlegers harren. Mir liegt eine Anzahl dieser Manuskript-Lieder aus Holz' „Phantasia“ vor. Es spricht aus ihnen eine werdende Individualität von eminenten Begabung für charakteristische Feinmalerei und unmittelbar dem Geist der Sprache entsprossenen Gefühl für dramatisch wirksame Deklamation. Stolzenberg ist eine künstlerische Doppelnatur: litterarischer Musiker — das zeigt die Wahl und die Behandlung seiner zu Tönen verdichteten Wortlyrik der neuen Dichter — und musikalischer Dichter — das zeigt die natürliche, jeder Krücke von Reim und slavischem Metrum entbehrende Rhythmiik seines Gedichtbuches: „Neues Leben“ I und II. Die natürliche Rhythmiik braucht diese Krücken nicht, denn sie schwingt sich aetherhoch empor auf den leichten Füßen der latent den Worten innewohnenden Musik. Stolzenberg hält Liedertexte in natürlichen Rhythmen für die glücklichsten, vorausgesetzt, daß der Dichter die Kraft hat, auf diese nur dem Befangenen „prosaisch“ dünkende Art den lyrischen Gehalt seines Gedichtes frei ausklingen zu lassen. Es ist für weitere Kreise von Interesse, zu hören, wie der junge Dichtermusiker über das Wesen des neuen Liedes denkt:

„Ich finde, daß die älteren Liederkomponisten wunderschöne Melodien machten, aber fast durchweg falsch deklamierten, daß die wenigen Modernen, die ich kenne, im letzten Punkt zwar genauer sind, aber die melodische Linie fliehen oder wenigstens dem Sänger kaum Gelegenheit zu nehmen, sich gehörig auszusingen, wozu er doch dasteht“. Das Klavier dafür den Löwenanteil. Mein Bestreben geht dahin: der Sänger

soll, wo dies angeht, die Stimmung des Gedichtes melodisch ausströmen. Die Gesangsmelodie soll aber aus der richtigen (d. i. sprachgesanglichen) Deklamation geboren sein, ja, sogar über diese hinaus charakterisieren. Das Klavier nimmt natürlich nach Vermögen am Ganzen teil.“

Als erste Folge von Stolzenbergs Gesamtwert „Neue Dichter in Tönen“ sind entstanden je ein Heft von Holz, Mombert, Dehmel, Viktor, Paul Verlaine und Johannes Schlaf. Ich persönlich glaubte niemals, daß man einen musikalischen Ausdruck für die kurzfristige, zeitwortlose, stoßweise, konzentrierte Lyrik Arno Holz' — die Uebelwollende als „lyrischer Depeschestil“ verspotten — finden könne und war durch Stolzenbergs Beweise hiergegen freudig enttäuscht. Humor und feinste Künstlerhand haben gewaltet in seinem „Durch Blütenbäume kam sie aufgestiegen“; eine großzügige dramatische Linienführung fand ich in „Draußen die Düne“ und „Ich habe mein Leid“. Georg Stolzenberg, der am weitesten links stehende unter den lyrischen Naturalisten des Wortes und Tones, wird noch von sich reden machen. Denn mächtige Helfer und Vertiefer seiner naturalistischen Technik sind ihm Phantasie, melodisch eindringliche Gestaltungskraft und goldiger, aus einem tiefen Gemüt spriekender Humor. Ich kann mir nicht versagen, zum Schluß eine inhaltlich hierher passende Stilprobe des Dichters Stolzenberg hierherzusetzen. Möge ein weitblickender Verleger dafür sorgen, daß der neue Stil des Musikers Stolzenberg nicht länger unbekannt bleibe:

Ich singe ihnen meine Lieder vor,
den Herzen von Stein.

Aus dem Klavier
Thränen.

Meine tiefste Seele
schlüchzt.

Ich dreh' mich nicht um.
Ich weiß:
hinter mir hocken Götzen.
Ihre Opalangen
träumen mich an.

Ich spiele stärker.
Sie müssen!

Ich schreie!
Plötzlich
zu ihren Füßen
ein rotes, zuckendes Ding . . .

Ich lächle — verlegen.

Ja, es hocken Götzen hinter uns. Aber wir spielen stärker, und — sie müssen.

So viel von denen, die zu dem im Entstehen begriffenen Wunderbau des „Neuen Liebes“ Ecksteine und Quabern, Säulen und Zierrate herbeitragen und noch tragen. Wer wird — ein neuer Wagner des Liebes — mit sonnbeglänzter Puppel den Bau krönen?

Soll ich nun noch viel sagen über die berufenen Sänger des neuen Liebes? Über die, deren edle, vorüberliche und erzieherische Aufgabe es ist, Vermittler zu sein zwischen den Aposteln und dem Volke? Ach, ich müßte da ein gar trauriges Kapitel aufschlagen, in dem viel von Indolenz und geistiger Trägheit, von Rückständigkeit des Geschmacks und „auf alten Altären opfern“ die Rede sein würde. Es ist ja nicht zu leugnen: etwas Freilicht und frische Luft ist schon zu spüren. Aber von zwölf Konzertsängern mit und ohne „Namen“ halten es zehn doch für gefährlich, traditionswidrig und feyerhaft, wenn nicht $\frac{4}{5}$ ihres Programms von dem patentierten deutschen Syrtiker-Trifolium Schubert-Schumann-Brahms beständig ausgefüllt wird. „Das Gute bricht sich von r Bahn“ und „wir werden uns hüten, für Unbekannte unsere Haut Markte zu tragen“, damit trösten sich die meisten dieser Reaktionäre

oder künstlerisch Feigen. Das Publikum aber, ein vielköpfiges, gemeiniglich denkfaules Ungeheuer, wacht aus seinem lethargischen Schlendrian nicht auf, wenn nicht kräftige Aufrüttler kommen, und duselt bei dem altgewohnten Kling-Klang und den Virtuosenstückchen berühmter Kehlkopfpatrobaten à la Marzella Pregi und Sembrich und Webekind e tutti quanti gemütlich weiter.

Aber jede Morgenröte führt zum goldenen Tag. Und — geht's auch langsam — die Zeit kommt doch herauf, wo die neuen Weisen nicht nur auf den Zetteln der Radikalen, der Fortschrittspartei des Podiums, zu finden sind. Als solche mutige Neulandsucher, Eroberer und Aufwecker schweben mir vor, allen vor Ludwig Wüllner und Eugen Gura, dann Sophie Schröder, Olga Bandero, Jeanne Holz, Ernst Otto Robnagel, Gertha Ritter und Clementine Schönfeld, Charlotte Huhn und zum Teil auch Anton Siffermans und der Dresdener Heldentenor Hans Gießen. Ihnen wollen wir im Namen der Kunst danken! —



Die Preise der einzelnen Hefen sind sehr niedrig gestellt worden, um die Anschaffung nach Möglichkeit zu erleichtern.

So möge denn die freie Warte allen jenen, die den Pulsschlag Ihrer Zeit verstehen, die echte Kinder Ihrer Zeit sein wollen, ein Führer und Wegweiser sein auf den Pfaden, die zur geistigen Selbsterkenntnis führen!

Der Herausgeber:

Dr. Ludwig Jacobowski,
Berlin.

Der Verleger:

J. C. C. Bruns' Verlag,
Minden i. W.

Als erste Hefte sind erschienen:

Ernst Haeckel und seine Gegner.

Von Dr. Rudolf Steiner. — Preis 1 M.

Sittlichkeit!?!

Von Dr. Matthieu Schwann. — Preis 60 Pf.

Die Zukunft Englands.

Eine kulturpolitische Studie. Von Leo Frobenius.

Das neue Lied.

Von Wilhelm Maufe.

Den vorliegenden Bändchen werden sich binnen kurzem die folgenden anschließen:

Hunger und Liebe in der Frauenfrage.

Von Anna Bernau.

Die Erziehung der Jugend zur Freude.


Von Fr. von Borstel.

Schiller contra Nietzsche.

Von Fr. von Oppeln-Bronikowski.

Der Ursprung der Moral.

Von Leo Frobenius.

Bestellungen auf Einzelschriften sowohl als auf die ganze Sammlung der freien Warte nehmen alle Buchhandlungen entgegen. Wo keine Buchhandlung ist, wolle man sich direkt an die Verlagsbuchhandlung wenden. 

I. C. C. Bruns' Verlag, Minden i. W.

Richard Dehmel.

Seine Bedeutung, sein Verhältnis zu Goethe, Renan
und zur Moderne.

Von **Walther Furdit.**

Preis broschiert 1 Mark.

Der Verfasser legt an das Werk Dehmels, dieses gewaltigen Wortkämpfers einer neuen, großen Menschheits-Ethik, den höchsten künstlerischen Maßstab: den der kulturellen Bedeutung des Dichters, ausgehend von Dehmels eigenem Satz: „Genial nennen wir Talente, die über ihre eigentliche Berufsvollkommenheit hinaus nachvollkommen genug sind, das allgemeine Weltvolkleben umzugestalten.“

In überaus fesselnder Darstellung weist Furdit nach, wie Goethes einseitiger Optimismus und Renans einseitiger Pessimismus in Dehmel eine harmonische Vermittlung gefunden.

Maximilian Dauthendey:

RELIQUIEN.

Gedichte.

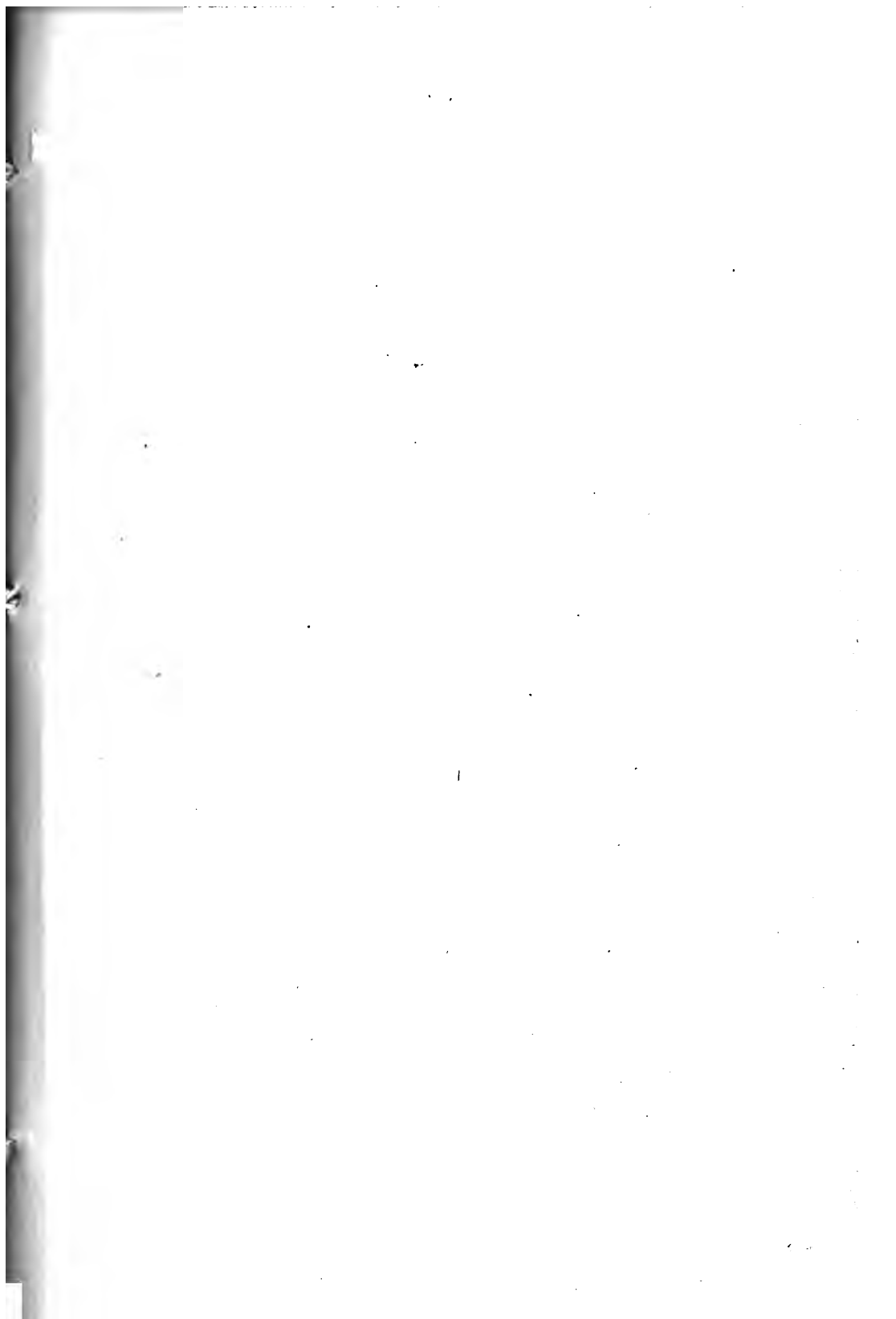
Zweite Auflage.

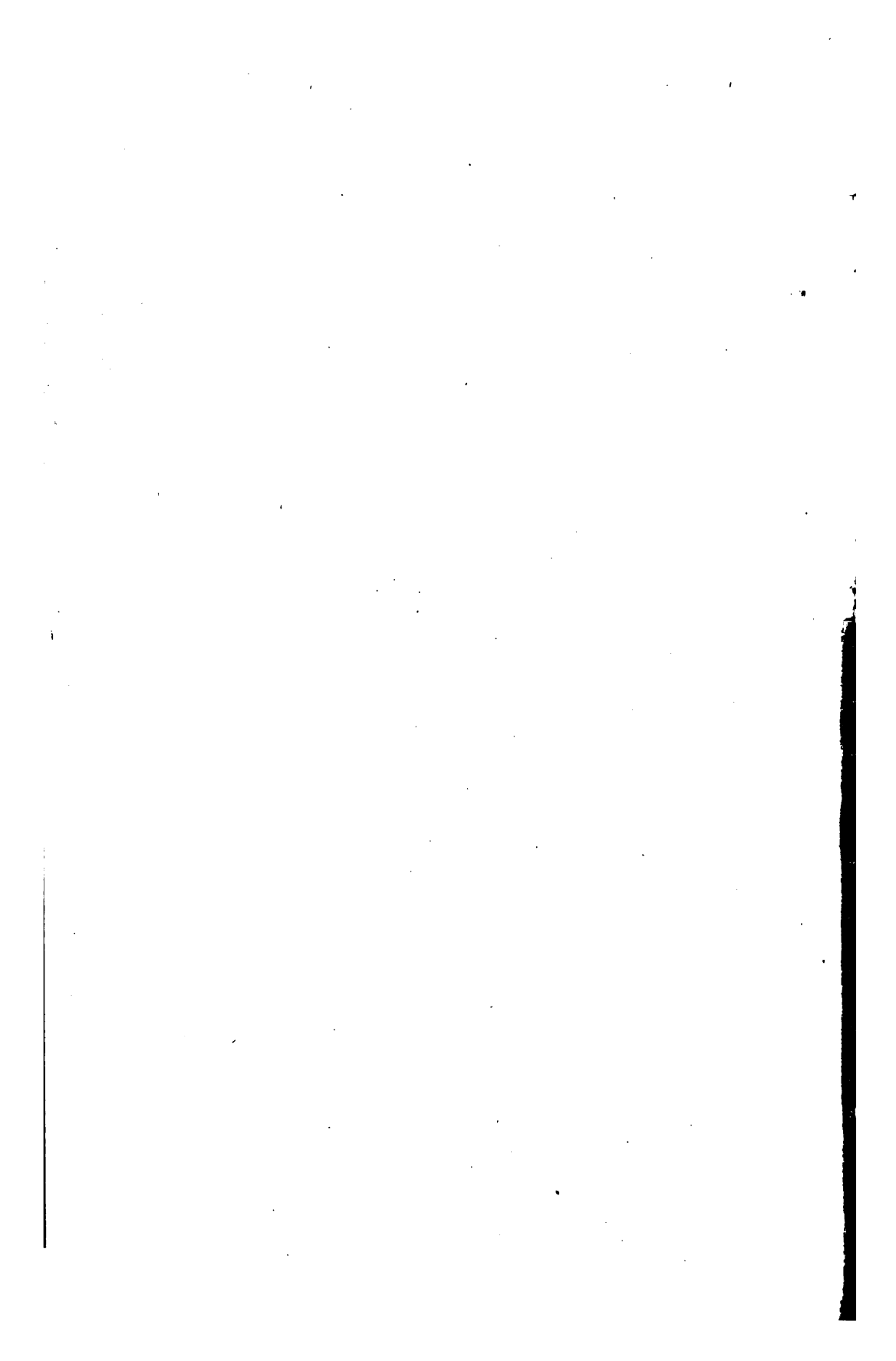
Titelzeichnung von E. R. Weiss.

Preis broschiert M. 2,50, gebunden M. 3,50.

Man hat seither von Maximilian Dauthendey mehr gehört, als gelesen, da seine lyrischen Bücher im Buchhandel nicht erhältlich waren, und so hat sich allmählich eine große Spannung und Ungeduld auf seine Werke gebildet. Wir haben uns daher entschlossen, das reifste Gedichtbuch Dauthendey's, „Reliquien“, in hübscher Ausstattung auf den Büchermarkt zu bringen. Man wird nun auch in weiteren Kreisen einen Einblick gewinnen in diese seitens Dichterpersönlichkeit und wird staunen über die Fülle von Schönheit, die in diesen „Reliquien“ ruht. Dauthendey's Kunst ist eine lebensfrohe, naive Lyrik, voll unendlicher musikalischer und malerischer Reize. Es liegt ein unsagbar köstlicher Duft und Schmelz über diesen Poesien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.





Mus 205.14

Das neue lied; zur aesthetik der mod

Loeb Music Library

BDD0429



3 2044 041 143 751

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

~~DUPLICATE - 4 '41~~

~~DUPLICATE OCT 28 41~~